10 | 11

É Teresa. Ela não sabia que eu estava acompanhado, não conhecia minha irmã, as duas se fitam e baixam os olhos. Cumprimentai-vos, ordeno, impaciente. Logo, elas conversam, trivialidades, uma diz que o vestido da outra é mais bonito, e sorriem alegremente, e Teresa diz que o dela foi feito por dona Serafina, uma portuguesa que morava na Cancela.

Sento-me à escrivaninha, aborreço-me, pego papéis.

Luísa se veste com costureiros franceses, digo.

Ah, então é por isso que o vestido dela é tão bonito.

Luísa quer o vestido de Teresa, que tem braços de fora e ombros nus, queixa-se, aqui em casa nunca me comprariam um vestido com os braços de fora. Ambas alacremente pedem-me que feche os olhos ou fique de costas. Pego a caveira. Em decassílabos: foi a cabeça ardente de um poeta, esta fronte era bela, aqui, nas faces formosa palidez cobria o rosto, seus cabelos eram loiros, agora tudo é cinza.

Estalo os dedos, grito para Luísa e Teresa que estou escrevendo um poema sobre uma caveira. Elas, entretidas uma com a outra, ignoram minha observação, pois têm o corpo quase igual e o vestido de uma ajusta-se ao corpo da outra, e têm a mesma idade, dezessete anos, ah, as utopias, os sonhos da ciência nada valem, a vida é um escárnio sem sentido, comédia infame que ensanguenta o lodo! mas elas, apesar dos meus gritos continuam a não me prestar atenção. Com a caveira nos braços recito lugubremente: era uma fronte olímpica sombria, nua ao vento da noite que agitava as loiras ondas do cabelo solto, cabeça de poeta e libertino, corada pelo fogo da embriaguez, na fronte a palidez, no olhar o lume errante de uma febre ardente.

Teresa e Luísa riem como duas crianças. Oh, céus, como é difícil a arte poética! Vamos, Teresa, a um pagode na Taberna de Sapo e das Três Cobras, cantar e dançar rondós e tarantelas? Como disse Byron, o bretão de alma de fogo, quem escreveria se tivesse coisa melhor para fazer? Ação, ação, isso é que é importante, não escrever, e muito menos rimar, vide a vida monótona dos escritores.

Teresa revista de literatura brasileira

Teresa

revista de literatura brasileira 10|11

AGRADECIMENTOS Alberto Martins, Augusto Massi, Bento Prado Neto, Cynthia Cruttenden, Fabricio Lopez, Frederico Barbosa, Ivan Campos, Jussara Fino, Raquel de Almeida Prado, Sandra Margarida Nitrini, Viviana Bosi, Vladimir Sachetta, Walnice Nogueira Galvão, Ateliê Acaia, Grupo XiloCeasa (imagens de Débora Thais Araújo, Francielio Aparecido, Igor dos Santos, Marinara Cassiana, Moisés Edgar, Vitor Valentino e Wesley Ferreira Lima).

REVISÃO DOS *ABSTRACTS* Loildo Teodoro Roseira e Wellington Migliari.

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34. 2010.

ISSN 1517-9737-04

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

Teresa

revista de literatura brasileira 10|11

Literatura brasileira do presente: tendências

[Gravuras do Grupo XiloCeasa]

3 • ENSAIOS

4 • LITERATURA BRASILEIRA DO PRESENTE: TENDÊNCIAS

5 • POEMAS

6 • DOCUMENTOS

7 • RESENHAS

A experiência do presente

Este número da revista *Teresa* pretende discutir o lugar, a função, o valor e os sentidos figurados na literatura brasileira do presente. Como se sabe, desde o século XIX europeu a literatura elegeu a crítica ao capitalismo industrial como norma, reivindicando sua autonomia e multiplicando os modos de recusá-lo. Em muitos casos, constituiu-se como um fim próprio que implicou a crescente separação de ficção e vida, ampliando-se a distância entre teoria e prática como trabalho intelectual da divisão social incluído na racionalização negativa das formas literárias. No século XX, as vanguardas históricas declararam sua liberdade diante dos processos de racionalização instrumental da vida. Criticaram a mercantilização das relações sociais e determinaram para si a função negativa e destrutiva de oferecer-lhe resistência na figuração de um conhecimento crítico da administração das consciências pelo Estado do Bem-Estar Social. A chamada Terceira Revolução Industrial vem redefinindo os meios de produção, os produtos e as relações de trabalho da sociedade contemporânea. Faz predominar formas de trabalho delimitadas pela concentração de várias etapas da produção nas mãos de um único trabalhador. A informatização gera fluidez e contingentes maiores de trabalhadores como exército de mão-de-obra de reserva e os exclui da vida econômica e cultural. Simultaneamente, institucionaliza formas instáveis de trabalho, sem tarefa e jornada fixas.

Sobretudo em um país como o Brasil, onde o espaço público sempre é tomado de assalto e saqueado por interesses particulares, a informatização da comunicação tende a pôr termo ao tênue processo democrático da experiência pública. Os meios de comunicação de massa cada vez mais controlam as consciências e submetem os corpos aos ritmos da extrema concentração e acumulação do capital. Contínua e ininterruptamente, produzem cenas que banalizam a violência e a corrupção, saturando a experiência do tempo com a naturalização da barbárie. A imagem onipresente constrói a realidade objetiva desse novo modo de produção como simulacro. O efeito dos simulacros ameaça constantemente com a repressão e o terror mobilizados pelo capital, constituindo e preservando a paranoia que justifica a interiorização dos mecanismos de controle enquanto impõe mais e mais disciplina. A internalização crescente da disciplina como autossubmissão torna os corpos disponíveis aos interesses do capital. No modo de trabalho sem tarefas e horário fixos, o tempo é fatiado em microtemporalidades que ganham máxima aceleração. Não há tempo para ter tempo. Enquanto se descronologiza, o tempo perde profundidade histórica. Na imagem congelada da barbárie, o tempo histórico deixa de produzir sentidos, constituindo-se, nos pedaços disparatados da informação, como o vazio de uma desmemoria flutuante e conformista. Nessa situação, a produção de conhecimento crítico da vida também se esfacela. Cada discordância que se introduz nos meios de comunicação tem cinco segundos de evidência a que imediatamente se sobrepõem novas cenas de barbárie naturalizadas como o sentido das coisas. Aliada à fragmentação massificadora, a valorização de múltiplas interpretações sobre a realidade produz a absolutização das chamadas "diferenças" e do relativismo, propiciando a emergência de memórias coletivas parciais e voláteis, esgarçadas pelo acúmulo que justapõe *faits-divers* jornalísticos e mensagens publicitárias.

Na literatura, os efeitos dessa situação são observáveis em algumas formas artísticas da chamada "pós-modernidade", caracterizadas pela tendência de se apropriarem de antigas referências literárias e retomá-las em mesclas de estilos e gêneros como pastiches sem negatividade nem orientação definida da experiência do presente. Abstraídos de seu contexto histórico, procedimentos e estilemas artísticos reproduzidos tendem a autonomizar-se de toda função

crítica como fins em si. Sua reatualização inclina-se a figurar o tempo histórico como abertura indefinida para o infinito da repetição de um opressivo presente absoluto oferecido à percepção como puro movimento imanente, como se o futuro estivesse bloqueado e nenhuma experiência de passado contasse. O que também se observa em supermercados, universidades, museus, restaurantes, lojas de cosméticos e roupas, que põem em circulação mercadorias propagandeadas como úteis à saúde, ao conforto, ao bem-estar do corpo e da alma dos fregueses, como os livros de ficção especializados em fornecer suplementos a territórios desamparados da alma que supostamente confirmam a necessidade e a eficácia das mercadorias consumidas. A propalada autonomia da literatura moderna desaparece.

Teresa buscou compreender se as novas formas de produção de mercadoria e a interiorização da disciplina se tornaram um objeto negativamente sublime, como propunha Kant, absolutamente monstruoso e sem termo de comparação, matematicamente incomensurável e dinamicamente potente a ponto de inviabilizar sua figuração ficcional. Ou, ao contrário, se a experiência atual do tempo histórico vem sendo tratada na literatura brasileira por meio, por exemplo, da invenção do discurso da história. Nessa situação, quais são as formas de representação ficcional da memória individual e coletiva?

Para desenvolver tais questões, *Teresa* procurou ouvir alguns escritores representativos da literatura brasileira atual, cujos nomes foram propostos em uma longa lista elaborada durante uma reunião de professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Entre os que aceitaram o convite da revista, poetas e romancistas discorrem, na seção *Entrevista*, sobre seu modo de pensar a forma literária e de compreender a relação entre o tempo literário e o tempo histórico; sobre o posicionamento de sua obra perante a tradição literária e os procedimentos que ela adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização. *Página Aberta* traz um texto de Franklin Leopoldo e Silva em que, retomando Sartre, aborda os polos do dever ser e do ser na dimensão ética, na história e na literatura. A seção *Ensaios* conta com reflexões que retomam a função da arte na cultura atual, diagnosticam o papel das vanguardas na cena artística e mapeiam tendências da crítica, da poesia e do romance do presente. Leituras minuciosas que analisam temas, formas e procedimentos artísticos de expoentes da literatura encontram-se reunidas em *Literatura brasileira do presente: tendências*. Dois poemas inéditos de Bento Prado Jr. e, na mesma seção, traduções de Baudelaire, Hans Magnus Enzensberger e Mahmud Darwich enriquecem a revista. Em *Documentos*, Armando Freitas Filho define o seu processo de invenção e Luiz Ruffato, o seu último projeto literário. A mesma seção apresenta uma conferência inédita de Alfredo Bosi sobre a obra de Benedito Nunes. Republica ainda conferência de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o "campo não hermenêutico", e recupera uma polêmica de meados da década de 1970 entre Haroldo de Campos e Osman Lins. Nessa mesma seção João Adolfo Hansen discute, num texto de 2007, a poesia de Regis Bonvicino. Ao final da revista, encontram-se artigos que analisam a abordagem teórica e crítica de obras literárias feita pelos livros *O cão do sertão* (Luiz Roncari), *O tapete afegão* (Walnice Nogueira Galvão) e *O controle do imaginário* (Luiz Costa Lima).

Como os anteriores, este número da revista muito deve ao diálogo entre professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. A possibilidade de sua edição realizar-se como um espaço de debate, exposição e troca intelectual entre o corpo docente e o discente não deixa de ser também uma tentativa de evitar o processo de padronização e burocratização de revistas acadêmicas atualmente em curso. Ao rigor, à seriedade, à competência e à generosidade de Ieda Lebensztayn este número da *Teresa* é muito grato.

1 • PÁGINA ABERTA

Literatura, ética e política em Sartre

Franklin Leopoldo e Silva

Resumo: Em *Que é a literatura?* Sartre descreve o perfil da sua geração e fala do choque de história sofrido por ele e seus contemporâneos. Aí, a história somente existe na medida em que o homem a faz fazendo-se ser histórico, o que implica tanto as determinações objetivas que nos constituem quanto a possibilidade de negá-las e superá-las pela liberdade. Assim, a história é sempre de todos e de cada um; do gênero humano e de cada homem; de uma sociedade e de cada indivíduo que a constitui; de uma época e de cada sujeito que a vive; de tal modo que a universalidade somente existe na diversidade da expressão singular e a singularidade só faz sentido a partir do lastro de universalidade que a constitui. **Palavras-chave:** história, literatura, Sartre.

Abstract: *In* Qu'est-ce que la littérature? *Sartre describes the profile of his generation and expounds on the history shock suffered by him and his contemporaries. There, history only exists as men make it, turning themselves into historic beings, what results in objective determinations which constitute us as much as the possibility of denying and overcoming them through freedom. Thus, history always belongs to all and each one; to the human kind and to each man; to society and to each person that makes it; to an epoch and to each person that lives it; in such a way that universality only exists in the diversity of the expression unique which only makes sense from the feature of universality which constitutes it.* ***Keywords:*** *history, literature, Sartre.*

A dimensão ética das práticas humanas quase sempre foi tradicionalmente definida como o plano do dever-ser em oposição ao plano do ser. Essa definição aparentemente contrasta com a efetividade da ação no plano histórico, social e político, em que o ser humano se defronta com suas próprias condutas e com o meio em que elas ocorrem. A diferença também quase sempre esteve associada a normatividade e prescrição como dimensão oposta àquilo que, simples e absolutamente, é como se os atos humanos, no que toca à significação, devessem ser considerados como além ou aquém da estrita realidade, aquela que nos é imposta como cenário das decisões. A práxis se dividiria, então, entre o que podemos fazer e o que devemos fazer, aspectos que procuramos integrar no exercício da liberdade. Vistas as coisas dessa maneira, a moralidade guarda alguma relação com o que não é, o que não existe ainda, por intermédio do dever enquanto mediação entre o que deve ser e aquilo que efetivamente virá a ser. Quando o ser se segue ao dever-ser por via da norma, do imperativo ou do dever, costumamos entender que haveria uma ligação necessária entre o dever-ser e o ser. Pois assumimos que o que veio a ser a partir do dever já estava prescrito na norma inerente ao dever. Nesse sentido, dever--ser significa ter-de-ser, ou uma necessidade de ser *a priori* formulada no plano do dever. Se aceitarmos essa relação de necessidade, então aquilo que vem a ser como realidade efetivada a partir do dever-ser como possibilidade escolhida é, por assim dizer, mais forte do que aquilo que simplesmente vem a ser no sentido ocasional ou contingente, isto é, independente de nosso poder de determinação de nossos atos. Com efeito, quando dizemos que algo é porque deve ser, a proposição diz mais do que outra cujo conteúdo seria a simples constatação do ser. Pois na primeira, além da constatação, haveria também o enunciado da razão de ser daquilo que é: algo é *porque* deve ser significa que o seu vir-a-ser estava prescrito, tinha de acontecer.

Interessante notar que essa ênfase na necessidade de ser provém daquilo que designamos acima como "relação com o que não é" ou com "o que não existe ainda", de modo que somos obrigados a constatar que é a ausência de ser que confere àquilo que vem a ser o caráter necessário, como se o não-ser fizesse a mediação entre a necessidade de ser, em termos daquilo que deve ser, e a necessidade presente na atualidade do ser, se entendemos que tal atualização foi absolutamente necessária, que o que veio a ser não poderia deixar de ser. Quando partimos do que nos é meramente dado sem a sua razão de ser, temos de reconstituir as condições de sua determinação, caso contrário não temos como explicá-lo. Em si mesmo é pura contingência e gratuidade. Esforçamo-nos por encadeá-lo com alguma determinação que o justifique, o que significa que a razão daquilo que é está em algo que anteriormente possa

determiná-lo. E se encontramos essa determinação dizemos que aquilo que primeiramente encontramos como *ser* efetivamente *devia ser*, isto é, estava pré-determinado.

Quando agimos, a dimensão material da nossa ação se resolve no plano factual; mas a dimensão moral se vincula a deliberação, prescrição, norma, dever ou imperativo. O que distingue nossa *ação* como *fato* de outros fatos possíveis é que o primeiro está moralmente ajustado a alguma norma, seu surgimento obedeceu a critérios não factuais, mas da ordem do dever-ser. E como se trata de algo deliberado, prescrito, moralmente devido, é como se já estivesse justificado mesmo antes de vir a ser, porque o que o justifica é a sua necessidade moral. É o que distingue a necessidade moral do determinismo mecânico. É nesse sentido que dizemos que a ciência e a ontologia não formulam prescrições, mesmo quando descrevem determinações e regularidades, como o determinismo natural. Somente no plano da ética podem ser formuladas prescrições, porque o fundamento da ação moral não é a regularidade (como no caso do determinismo científico), mas sim a relação, estabelecida a cada vez, entre a singularidade da ação e a generalidade normativa do critério, isto é, do valor. Por isso não pode haver descrição moral da mesma forma que há descrição ontológica, pois no primeiro caso tratamos de algo que surgiu engendrado pela valoração, ao passo que na ciência ou na ontologia descrevemos algo a partir da regularidade determinante dos fatos. Quando dizemos que o efeito que se segue à causa estava pré-determinado nela e por ela, queremos dizer que a causa continha ontologicamente o efeito. Quando falamos da pré-determinação do ato em termos de dever moral, queremos dizer que a sua possibilidade e a sua necessidade de vir a ser dependeram da valoração que o engendrou, isto é, do julgamento a partir do qual a ação humana ganha realidade e sentido em termos éticos. A função do juízo moral na estruturação do ato nos remete ao fundamento das avaliações, ou dos valores nos quais fundamos nossos juízos. Estes, bem como suas consequências no universo prático, estão em estrita dependência do fundamento a partir do qual os juízos são efetuados. Se o juízo é que engendra o ato moral, ele o faz a partir de valores, estabelecidos sobre um fundamento que lhes confere o alcance prescritivo: quando agimos a partir de juízos formulados com base em valores fundamentados, completamos os requisitos do ato moral.

Sartre, nas últimas páginas de *O ser e o nada*, põe a questão da passagem da ontologia fenomenológica à ética nos termos de uma passagem da descrição à prescrição. Tal ordem é necessária. Na filosofia da existência, não se pode estabelecer preliminarmente a essência como determinação fundamental da realidade humana, o que forneceria a possibilidade de fundar a moral sobre o atributo principal da natureza humana. A descrição ontológica que Sartre faz da subjetividade por via da fenomenologia tem como

finalidade elucidar a condição humana. Ainda assim é preciso dizer que essa condição, da qual está por princípio ausente qualquer determinação essencial, configura-se como uma questão. O homem só pode ser definido como uma questão para si mesmo: não há respostas em termos de determinação de essência e não há respostas em termos de uma configuração da condição existencial que se pudesse tomar como definitiva. A compreensão da existência é a elucidação de um processo, entendido como um movimento de totalização constitutivamente inacabado.

Por que a questão ética é colocada ao final da descrição ontológica? Ao que tudo indica, Sartre vê uma relação possível que permitiria constituir essa passagem, resguardada, evidentemente, a enorme diferença que há entre descrição e prescrição. E isso se explica: a elucidação ontológica da subjetividade e a compreensão da condição existencial mostraram que a liberdade não tem fundamento, a subjetividade tampouco. Não há, portanto, como fundamentar uma ética, pois a existência é movimento de (auto)constituição, e não solo firme em que se poderiam plantar alicerces morais. Assim a descrição ontológica é o único ponto de partida para a reflexão ética. E de certa forma a solicita, porque "revelou-nos a origem e a natureza do *valor*; vimos que o valor é a *falta* em relação à qual o Para-si determina a si mesmo em seu ser como *falta*."[1] A realidade humana se define pela sua falta constitutiva; escolher e agir é mover-se *em* direção à falta, *na* falta, isto é, no vazio de onde brota a ação e a partir do qual se constitui o valor.

Pode-se dizer, sem dúvida imprecisamente, que a falta ou a incompletude constitutiva do Para-si é o espaço de intersecção entre a ontologia e a ética. Seria bem mais difícil afirmar que é o espaço de intersecção entre a descrição ontológica e a prescrição moral, pois a descrição do movimento de constituição da subjetividade não pode servir como fundamento de qualquer prescrição. Se a liberdade, descrita como radical e originária, não tem fundamento, se a subjetividade é liberdade radical, como poderia haver fundamento para qualquer ação subjetiva decorrente de escolha livre?

Mas então, como falar de ética? Seria preciso fazê-lo sem a dimensão prescritiva, pois toda prescrição supõe valores constituídos sobre fundamentos. E, de fato, Sartre fala de uma *descrição moral* a partir da psicanálise existencial como forma de abordar "o sentido ético dos diversos projetos humanos". Não é tarefa fácil aquilatar o significado dessa descrição moral. Sua vinculação à psicanálise existencial, no entanto, nos indica que é na descrição regressiva e progressiva da história geral e individual, isto é, na compreensão de como cada sujeito constitui sua história ao mesmo tempo em que é constituído por ela, que poderíamos encontrar não os

1 SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 763.

valores já estabelecidos, mas as possibilidades de sua invenção. Pois a psicanálise existencial mostra que o indivíduo é uma história individual, cada indivíduo não é mais do que uma história, a sua história, inserida na História. Nesse sentido a descrição moral poderia ser entendida como a narrativa da história dos indivíduos e dos grupos, de tal modo que essa narrativa, que é a da (auto)constituição da subjetividade, fosse ao mesmo tempo a descrição das escolhas constituintes desse processo e da invenção dos valores imanentes às opções, e ao qual designamos como existência.

Ora, isso significa que a história de um indivíduo é a história de uma liberdade como processo concreto de existência. E contar essa história é fazer uma descrição moral porque a maneira pela qual cada indivíduo se constitui é uma espécie de construção ética da subjetividade. Com efeito, a continuidade da existência, processo que nunca se completa, pois nunca atinge a totalidade, deve ser entendida como as opções subjetivas que se sucedem no tempo da existência, aquele em que o sujeito assume a cada momento seu passado, atribuindo-lhe um sentido, e se projeta no futuro a partir da liberdade em que se reconhece no presente. Constituição progressiva que se define como temporalidade em que cada sujeito se vai fazendo no processo de existir que é processo de subjetivação, isto é, de realização da subjetividade, a qual, como já vimos, jamais é atingida como totalidade.

São essas características próprias de *processo*, realização que não chega a tornar-se realidade, subjetivação que não resulta em subjetividade totalizada, que nos parecem adequadas à ideia de descrição moral como *narração* dessa história interminável, que é a da busca da identidade, pela qual cada um de nós expressa e desenvolve o desejo, intrinsecamente irrealizável, de se tornar sujeito. E a total contingência em que se dá esse processo de existir em liberdade faz também com que essa história seja uma narrativa *sem narrador*. Não há nada, na origem ou por trás do processo existencial, que faça as vezes de fundamento ou de elo de articulação que pudesse dar a esse vir-a-ser um sustentáculo em que a trajetória subjetiva viesse a transcorrer como em um solo firme. Aliás, já na primeira novela de Sartre, *A náusea*, o que incomoda a personagem, o que lhe provoca a náusea, é esse caráter solto das coisas e dele mesmo, essa existência sem causa, essa gratuidade que nos impede de medir o mundo por parâmetros encadeados de origem e de fim. Não há nada que assegure de antemão que a existência surge a partir de algo e se encaminha para algo, e que o seu sentido estaria precisamente constituído entre o princípio e a finalidade. Na ausência desse lastro de significação, tudo oscila, tudo se torna imprevisível e angustiante.

É nesse sentido que a personagem d'*A náusea* reclama para a sua vida, para a vida humana, um narrador. Alguém que ligue com rigor os episódios de uma existência,

como um autor de talento constrói um romance de aventuras, em que tudo tem o seu lugar, em que cada parte ganha sentido pela função que desempenha no todo, em que origem e fim se articulam como o princípio da narrativa e seu desfecho. E tudo movido pela necessidade, pois o narrador deve possuir domínio de sua narrativa, o autor deve ser o criador de sua obra. Ocorre que na existência tudo é contingente, tudo é ameaçadoramente livre, na medida em que a liberdade é a desconexão, é o rompimento, é a autossuficiência desses fenômenos de superfície sob os quais procuramos desesperadamente a coisa mesma, o peso, o fundo permanente. Mas quando a existência se dá realmente a conhecer, sua revelação é também a revelação da ausência de fundamento, de que o concreto é oco e vazio, flutua sem direção, motivo pelo qual sempre procuramos preenchê-lo com essas entidades seguras que são as abstrações, princípios e razões que funcionam como âncora tanto para o conhecimento quanto para as ações.

É significativo que a personagem de *A náusea*[2] atribua à arte, e de modo especial ao romance, a função de essencializar a existência, isto é, de fazer com que a criação encerre o significado da obra, resolvendo por antecipação o problema da constituição de sentido. É notável, pensa Roquentin, que sujeitos contingentes possam criar esses objetos necessários que são as obras de arte, surgidos no tempo, mas destinados à intemporalidade, devido a esse paradoxo, o de adentrarem o tempo da contingência revestidos da marca da necessidade. *Existem* como se *fossem*. Passaram da existência ao ser, coisa que nenhum de nós pode fazer. Ora, para um sujeito, passar da existência ao ser, como ocorre com a obra de arte, equivaleria a salvar-se. A salvação só pode ser buscada na necessidade porque aquele que se salva, salva-se da existência, isto é, da contingência. Para a personagem d'*A náusea*, a arte tem o sentido ético de salvação, porque eleva o sujeito contingente à necessidade inerente à obra que ele foi capaz de criar. O autor se salva pela obra, porque a obra é necessária e o autor é contingente, segundo o paradoxo da criação. A necessidade da obra provém de que ela não é um existente, como seu autor. Ela vive da necessidade que brota da imaginação do autor. O contingente produz a necessidade pela mediação do imaginário, isto é, produz a necessidade própria a tudo que é *inexistente*. Com efeito, a possibilidade de salvação que Roquentin julga ter encontrado tem esse preço: a contingência se opõe à necessidade da mesma forma que a existência se opõe à inexistência.

É por isso que Sartre não seguirá os passos de sua personagem. Entre salvar-se projetando-se além da existência através das possibilidades imaginárias que se dão a partir da consciência do não existente, e assumir, na existência, a impossibilidade de

2 SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1964.

salvação, Sartre ficará com o segundo termo da alternativa. O homem não escolhe a contingência como condição da liberdade: a contingência da realidade humana se expressa na liberdade e a liberdade só pode ter como contexto existencial e histórico o campo indefinido da contingência. Por isso tanto a contingência quanto a liberdade são *fatos* que nos constituem, como a dimensão originária em que temos de viver. E como a liberdade na contingência é a (auto)constituição de uma subjetividade que nunca se totalizará, que nunca atingirá o seu ser (aquele ser indicado no *si* do Para-si), não há como salvar-se da existência. Estamos embarcados, como diria Pascal; estamos engajados, como disse Sartre. Pois se não há como salvar-se da existência, isso significa que estamos *comprometidos* com ela. Nesse sentido se pode dizer que o compromisso histórico, sempre livremente assumido, deriva, paradoxalmente, da fatalidade do existir contingente. A condenação à liberdade é a expressão dessa condição.

A condição humana há, portanto, de ser compreendida em termos de existência histórica. Como já vimos, isso significa história individual *na* história geral: o homem faz a história que o faz. A liberdade, como mostra Sartre, é sempre *situada*, isto é, definida historicamente; essa situação define o sujeito, o qual, porém, como sujeito *da história*, redefine a situação através dos significados que atribui livremente aos *fatos* com que se *defronta* no *exercício* da sua liberdade. A situação histórica, considerada dessa maneira, constitui ao mesmo tempo a possibilidade e os limites da liberdade.

Ora, a literatura, mais precisamente, para Sartre, o romance, dá a conhecer a existência. Para fazê-lo concretamente, a narrativa deve espelhar a situação histórica, e não representar a existência em geral. A universalidade somente se revela a partir da singularidade. Não basta, no entanto, refletir a situação histórica; o romance deve ser o espelho crítico da época, isto é, a narrativa de ficção deve *revelar* ao leitor algo dele mesmo e da sociedade, a princípio diluídos na alienação ou na imediatidade de uma experiência que não se constitui a partir da liberdade, ou seja, não é autêntica. Daí a definição sartreana da escrita como apelo à liberdade do leitor. Essa relação não significa apenas que o escritor escreve para o leitor; ela envolve uma participação ativa do leitor, como se ele completasse a obra.[3] A leitura é parte constitutiva da obra: o leitor constitui as significações a partir da sua experiência, e o encontro dessa experiência com a experiência que o escritor pôs em obra só é revelador se compreendido a partir das duas dimensões. Trata-se de uma reciprocidade que deve ser pensada em termos de tensão dialética entre o significado imanente à escrita – a obra do escritor – e o aporte de significação por parte do leitor, que é, como já dissemos, parte

3 SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1980, p. 59.

constitutiva da obra. Nada estaria mais afastado da perspectiva sartreana do que equacionar essa questão em termos de necessidade de escolher entre a autonomia da escrita e a autonomia da leitura. A reciprocidade tensa das liberdades em presença é produtora de significação, na medida em que se pode dizer que a relação entre autor e leitor representa a oposição de subjetividades e a composição de liberdades.

E isso porque, se a liberdade do escritor apela à liberdade do leitor, ambos atendem ao apelo da história, que é propriamente o "lugar" da tensão e do encontro das liberdades. Por isso, quando em *Que é a literatura?* Sartre descreve o perfil da sua geração, ele fala do *choque de história* sofrido por ele e seus contemporâneos.

> A historicidade refluiu sobre nós; em tudo que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e de transitório.[4]

A historicidade é uma dimensão da existência, por certo. Mais importante do que a constatação é a dramaticidade da descoberta. Pois, segundo Sartre, sua geração não chegou à história através da análise da historicidade da existência; pelo contrário, foi a história concreta, enquanto portadora do mal, que desabou sobre as suas cabeças e os fez compreender a historicidade através da experiência imediata do mal absoluto trazido pela transitoriedade da história. Assim, a história não é o *ambiente* do sujeito-agente histórico, de forma semelhante à que a natureza é o ambiente dos seres naturais. O homem não está *na* história como os seres naturais estão na terra como *habitat*. Historicidade não tem sentido paralelo ao de naturalidade. Historicidade significa que a história somente existe na medida em que o homem a faz fazendo-se ser histórico, o que implica tanto as determinações objetivas que nos constituem quanto as possibilidades de negá-las e superá-las pela liberdade. Assim, a história é sempre de todos e de cada um; do gênero humano e de cada homem; de uma sociedade e de cada indivíduo que a constitui; de uma época e de cada sujeito que a vive; de tal modo que a universalidade somente existe na diversidade da expressão singular e a singularidade só faz sentido a partir do lastro de universalidade que a constitui.

É esse sentido de comunidade histórica que justifica a definição da narrativa como reciprocidade tensa da liberdade do escritor e da liberdade do leitor e nos faz entender que essa relação se constitui também ao mesmo tempo como experiência de compromisso, nos termos da função social da literatura enquanto prosa narrativa. O compromisso

4 Idem, ibidem, p. 158.

entre escritor e leitor é histórico no mesmo sentido em que a comunidade humana só constitui sua livre significação no plano da história. Pois quando dizemos que o indivíduo é histórico, que a comunidade é histórica, não estamos dizendo – não deveríamos estar dizendo – que eles estão submetidos à história, mas sim que são históricos num sentido intrínseco, em que a diferença entre indivíduo e história, entre grupos humanos e devir histórico é definida como *relação sintética*, isto é, como diferença constitutiva de uma totalização perpetuamente em curso. Dar a conhecer essa relação, interrogar como ela está sendo vivida numa dada época que constitui uma situação histórica definida é a função da narrativa de romance enquanto espelho crítico da sociedade.

E assim podemos dizer que tampouco haveria uma relação de submissão da literatura à história, num sentido instrumental, particularista ou reducionista. Basta relermos uma das frases do trecho citado há pouco, em que Sartre menciona a descoberta da sua geração como "um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e de transitório". Assim como a descoberta da história não significa assumir o relativismo, mas sim a ambiguidade que une e separa o absoluto do transitório em tudo que seja humano, assim também a historicidade da literatura não significa a eleição dos particularismos e das circunstâncias como únicos temas, mas a figuração ficcional pela qual a narrativa singulariza no contorno de situações concretas a universalidade do drama da existência. É nesse sentido que o escritor *fala* a seus contemporâneos, e que *age* através da palavra ao apresentar-lhes, não uma representação qualquer, mas um *espelho que os reflita criticamente* e que os provoca a responder pela leitura enquanto ressignificação da escrita. É a construção desse espelho crítico que podemos entender como o sentido ético e político da literatura, se tal construção corresponder à descrição da intersubjetividade no plano das práticas constituintes da existência histórica.

Muitos viram nessa proposta de engajamento uma espécie de golpe fatal na autonomia da literatura. Se o escritor se dirige ao leitor participante do mesmo drama histórico que configura uma época determinada com o intuito de convocá-lo a uma representação crítica da história vivida, isso não significaria fechar necessariamente o foco da literatura na dimensão conjuntural do presente, e mesmo de uma situação específica? Não estaria o escritor praticando deliberadamente a recusa de admitir o horizonte do leitor universal? Ademais, teria o escritor o direito de fazer da literatura um apelo que traga ao leitor a incômoda lembrança de que ele deveria fazer do exercício de sua liberdade uma tomada de posição no contexto de uma situação, sempre historicamente definida? E por que o escritor, também ele, teria de situar sua liberdade frente àquilo que é necessário dizer?

Se o escritor escrevesse para um público definido e delimitado por antecipação (o clérigo, o aristocrata, o burguês), isso significaria de fato simplificar a literatura, compreendendo-a dentro de limites claramente estabelecidos *a priori* em que a escrita e a leitura constituiriam um circuito fechado. Mas o escritor não sabe para quem escreve. Já não existem grupos definidos como o estamento clerical na Idade Média, a aristocracia letrada do século XVII ou a burguesia ilustrada do século XVIII. O escritor não tem público desde que, no século XIX, a burguesia o desinvestiu da função de justificar os interesses de classe, ao descobrir que o intelectual já não mais lhe interessa porque ela já não tem necessidade de seus serviços, a não ser no mero plano secundário do entretenimento. Ao recusar a mediação do entretenimento, o escritor corroborou a sua demissão social.

Ele poderia, talvez, ligar-se a outra classe, na tentativa de repetir a história de seus ancestrais que desempenharam a missão de revelar à burguesia ascendente seus interesses na forma de ideais. Mas como a universalidade formal foi desmascarada quando a burguesia se tornou classe dominante, e nessa denúncia consiste precisamente uma das principais frentes de combate do proletariado, a instrumentalização do escritor seria inócua e inconsequente: a burguesia conhece por experiência o que significa o *papel do intelectual* numa luta política e qualquer partido de esquerda aceita com relutância esse personagem sem fé, cuja fidelidade é problemática. Por outro lado, a experiência histórica também faz o intelectual hesitar quanto a essa oferta de serviços: ele sabe que a defesa de princípios gerais não só é ambígua, mas é também perigosa; que a adesão a um futuro politicamente programado é o ardil do qual ele já se fez cúmplice e vítima. Assim, do mesmo modo que ele corroborou a sua demissão pela burguesia, ele também incorpora a recusa do proletariado em tê-lo como porta-voz. Não o faz em nome da liberdade abstrata de pensamento, mas em nome da necessidade concreta de um compromisso com uma história efetiva. E é assim que a demissão e a recusa *políticas* o lançam na política, num outro sentido de compromisso, baseado em valores que ele deve inventar.

> No momento em que todas as igrejas nos expulsam e nos excomungam, em que a arte de escrever, encurralada entre as propagandas, parece ter perdido a sua eficácia própria, nosso engajamento deve começar. Não se trata de aumentar as exigências com relação à literatura, mas simplesmente de atender a todas elas, ainda que sem esperança.[5]

5 Idem, ibidem, p. 196.

O isolamento da literatura, a banalização do ato de escrever, a dissolução do público, a massificação da cultura, os dispositivos de alienação, a desintegração do sujeito e da coletividade, o desaparecimento da vida política parecem, num primeiro momento, roubar ao escritor todos os motivos de compromisso. Entretanto, é o contrário que acontece: se a literatura está morrendo, se está vivendo de sua própria morte, mais intensas se tornam as suas exigências, que devem ser vistas na proporção do risco de sua desfiguração. O engajamento não projeta esperanças triunfalistas, mas se define no âmbito da amarga liberdade de viver a experiência do negativo como a forma mínima e pobre de projeto e de expectativa. Numa época em que as próprias esperanças são controladas porque o futuro aparece como a continuidade administrada do presente num mundo em que a história foi sequestrada, importa desmistificar as tramas ilusórias do sistema de realidade constituído pela sublimação monstruosa da mercadoria; importa denunciar os mitos constituintes do indivíduo destituído de subjetividade; importa narrar a regressão e a transformação do sonho moderno em pesadelo universal. O escritor não pode refugiar-se na positividade que lhe foi roubada: seria emudecer. Ele tem que inventar os meios de valer-se da própria subtração de sua função social para tentar uma espécie de resgate negativo da relação com a história.

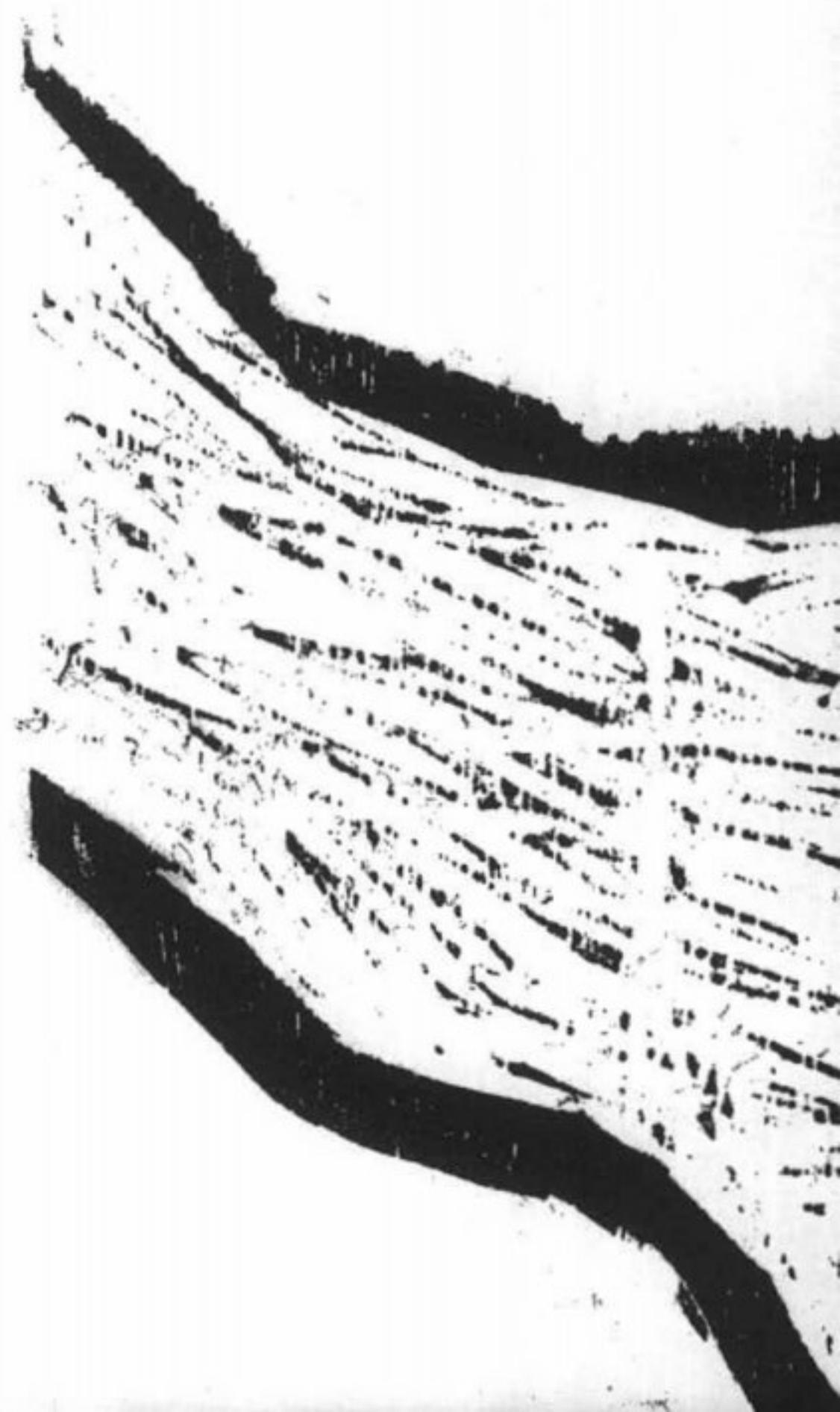
> Durante muito tempo, tomei minha pena por uma espada: agora, conheço nossa impotência [...] A cultura não salva nada nem ninguém, ela não justifica. Mas é um produto do homem: ele se projeta, se reconhece nela; só esse espelho crítico lhe oferece a própria imagem.[6]

Não se trata de reinventar o homem ou a sociedade; trata-se de mostrar aos indivíduos o que eles são. Cabe-lhes decidir o que fazer com isso.

Franklin Leopoldo e Silva é professor na Universidade de São Paulo. É autor de *Felicidade:* dos filósofos pré-socráticos aos contemporâneos (Claridade, 2007); *Ética e literatura em Sartre* (Unesp, 2004); *Bergson:* intuição e discurso filosófico (Loyola, 1994) e *Descartes:* a metafísica da modernidade (Moderna, 1993).

6 SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, p. 157.

2 • ENTREVISTAS

ME ESCONDO
PARA ME MOSTR

Airton Paschoa

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Os comedores de farinha

Não respondem ao bom-dia. Provavelmente não ouviram, falo baixo, como baixo fala a cabeça pensa, o corpo sem gravidade, o macacão vazado. São dois e podiam ser três, um ou nenhum. Aparentam quarenta e bem podiam contar metade, um quarto, uma quarta, uma saca. O elevador chega e me enfio no carro. Acendo o farol e se enfiam num buraco qualquer do subsolo, no eterno serviço de manutenção. Ou não entenderam.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Artista

Acordou indisposto ao pôr-do-sol. A impressão é que dormira dias. Pesado, concreto, arcádico. Precisava reagir, ir à luta, abstrair o mundo – puro dadá. Rolava no branco do lençol, cubodecadentista até os dentes, e logo caía em decúbito atonal. Gostava de ficar assim, artnovozando no ar. Artista supremo, era o último dos suprematistas... Tomou chá com torradas, naturalista, e, expressionismo à parte, dormiu com os anjos. Despertou com a aurora, a asa entre as pernas, surrealista? Virou o relógio, mole, mole, sem ver as horas. Aborrecia o realismo, crítico, mágico, maravilhoso, brutalista, brutamontes, o realismo, enfim, *tout court*, cubista que era no fundo, e futurista que fora, até no escuro. Pulava das cobertas, pensou, renascentista! conteve-se, maneirista, maneirista. Cerrou os olhos, tossindo levemente rococó e cobrindo-se de novo, com receio de acabar dodecafônico. Prometia levantar-se, cônscio, construtivista, tão logo passasse o fovismo.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Dor de costa

Larga
tudo suporta
o mar que avança
o sertão que acossa
e dia vem tanto estrema
exangue de dar à costa
vira linha imaginária
a existir só na carta
e na cabeça
que coça
a costa

Como você pensa a forma literária?

Filipetas

Um verdadeiro herói o capitão. Naufragou com a fragata sem fraquejar. Não sem antes salvar a tripulação e a cidade tripudiada. Que o mar lhe seja lar! uivam todas as bocas, de lobo e homem, sem distinção.

Mas não creio em nada que contam. E as tais tirinhas que vêm que nem onda e não vale nem a pena tirar das garrafas? Canções de alto-mar? Pois sim, canções de ressaca! Se bem manjo o marmanjo, é mais uma peta de Filipe.

Airton Paschoa (1958) é autor de *Contos tortos* (1999), *Dárlin* (2003), *Ver navios* (2007) e *Banho-maria* (2009), publicados pela Nankin.

Alberto Martins

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Li no jornal que uma das equações mais complexas que existem é a que diz respeito à ação dos sedimentos num rio. Difícil de calcular porque estes não se comportam nem inteiramente como sólidos, nem como líquidos, mas como minúsculas partículas de matéria em perfeita suspensão no meio líquido.

Aproximo esta imagem da relação entre história e obra literária. Gosto de pensar que não existe matéria sem forma, nem forma sem matéria. O artista fica atento às minúsculas partículas de matéria que o atingem e pergunta: que forma tem essa matéria? que desenhos ela há de ter? Como toda matéria é história, o tempo histórico ganha forma por meio da operação sensível, crucial, que é a obra de arte.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Não creio que um poema, uma novela, uma escultura, devam ter outros procedimentos senão aqueles que são estritamente necessários à construção de sua experiência.

Quando observo os poemas que escrevi ultimamente constato neles um desejo de anonimato; de estarem próximos ao que é comum. Como se, no mundo banalizado, a arte não devesse ter nenhum privilégio, e a poesia, para dizer o que quer dizer, tivesse que se despir até de sua qualidade de fala diferenciada, fala que pode revelar coisas, para confundir-se com o que é comum e, aparentemente, sem valor. Nesse sentido, tenho visto os poemas aproximarem-se da prosa. Mas não creio que isso seja um procedimento; é antes uma constatação.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Não creio que esta pergunta se dirija, no fundo, para o artista. Ao contrário, penso que tal reflexão cabe sobretudo aos leitores, de modo geral; ao crítico, em particular. Para um escritor, é mais útil ter clareza sobre o ponto de partida do que sobre o de chegada.

O ponto de partida: isto é, o momento da tradição – ou de ruptura com a tradição (dá no mesmo) – a partir do qual ele escreve. Por exemplo, João Cabral. Nos artigos que publica em 1952, ele afirma claramente que a aposta que a literatura devia fazer era do modernismo para diante, e não o reverso. Ou seja, a grande distância que existe entre sua obra e a dos colegas de geração já está dada na consideração do ponto de partida.

Em linguagem muito direta, o ponto de partida para o escritor significa: com que armas você conta? Com quais delas você quer seguir adiante? Quais você pode deixar pelo caminho?

Já as considerações sobre o ponto de chegada não têm, a meu ver, grande utilidade para o artista. Basicamente porque tendem a envolver a obra de arte, ou seu autor, numa teia de falsas questões: acreditar que um escritor tem controle total sobre a realização de sua obra; pensar que é desejável controlar sua recepção; por fim, cercar a obra de cuidados, conceitos e estratégias que dizem respeito mais a uma prevista inserção na história literária do que à experiência estética que quer se formular especificamente por meio daquele poema, daquele romance.

Como você pensa a forma literária?

Não penso a forma literária como um *a priori* em relação à experiência que quer se formular. Sei que, para muitos poetas, eleger uma determinada forma, conceber um determinado desafio formal, pode funcionar como um gatilho que dispara a atividade poética, e os resultados são de altíssima qualidade. Esse não é o meu caso. Não só sou absolutamente incapaz de executar algo que foi planejado com antecedência, como não vejo graça nenhuma nisso. A maior parte da graça do poema, para mim, está exatamente nessa descoberta concomitante da forma e daquilo que o poema quer dizer. Penso que é essa descoberta que constitui o trabalho poético para mim.

Alberto Martins (1958) é escritor e artista plástico. Autor dos livros *Poemas* (Duas Cidades, 1990), *Cais* (Editora 34, 2002), *A história dos ossos* (Editora 34, 2005), *A história de Biruta* (Companhia das Letrinhas, 2008), da peça de teatro *Uma noite em cinco atos* (Editora 34, 2009) e *Em trânsito* (Companhia das Letras, 2010).

André Sant'Anna

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

O tempo histórico é cronológico, é uma fabricação humana para organizar as coisas. Mas o tempo só existe quando relativo ao espaço. Como na literatura não há espaços, podemos abolir o tempo e brincar com uma cronologia anárquica.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

A minha obra não tem nada a ver com dinheiro, nem com qualquer tipo de espetacularização. Aliás, literatura de qualidade é quase invisível ao que chamamos de "público consumidor". Mas, claro, estou sempre pegando no pé do dinheiro, da celebridade.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

A tradição literária brasileira não me interessa. Gosto de alguns poucos escritores, que, claro, estão sempre influenciando o que escrevo.

Como você pensa a forma literária?

Como música. Tento sempre colocar um ritmo, uma harmonia e uma melodia diferentes nas coisas que escrevo. Como o pensamento e as emoções não vêm em forma de palavras escritas, tento encontrar a forma que melhor traduz esses pensamentos e emoções.

André Sant'Anna (1964) é músico, escritor, roteirista de cinema, televisão e publicidade. Formou o grupo performático Tao e Qual, na década de 1980, e atua no espetáculo *Satyros Sons e Furyas*. É autor de *Amor* (Edições Dubolso, 1998), *Sexo* (7 Letras, 1999; Cotovia/ Portugal, 2000), *O paraíso é bem bacana* (Companhia das Letras, 2006) e *Sexo e amizade* (Companhia das Letras, 2007).

Armando Freitas Filho

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Como tempos que podem usar ou não o mesmo relógio, o mesmo e estrito calendário. Na primeira hipótese, continente e conteúdo se interpenetram, implícita ou explicitamente. N'*A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), há bons exemplos dessas duas formas de ser e atuar: "Áporo" é um poema que, como já foi demonstrado por inúmeras análises, tanto pode servir como uma arte poética, como pode representar, talvez desprevenidamente, o contexto de "guerra e paz" em que se vivia naqueles idos. Em "Nosso tempo", o retrato da guerra, interior ou exterior, se dá sem nenhuma mescla ou alegoria. Sessenta e cinco anos depois da publicação de ambos, parece que a tinta com que foram escritos ainda não secou de todo, tal a sua atualidade: embora escritos em cima dos acontecimentos eles perduraram e... se anteciparam; têm fruição garantida no "nosso tempo" de hoje. Mas existem, numa segunda hipótese, os autores que, na maioria dos casos de forma intencional, geralmente no começo de carreira, se deixam impregnar por aquilo que está no ar, apenas sugerido ou adivinhado; muitas vezes, esses bandeirantes se sacrificam e pagam um preço alto por este pioneirismo, já que, ao forçarem a mão para marcar enfaticamente a novidade necessária, ficam datados como nomes curiosos e interessantes mais para a crítica literária do que para a posteridade em geral, pois não souberam ou não puderam transcender àquele momento.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Em poucas palavras, não poderia dizer melhor o que disse neste poema publicado no meu livro *De cor*, de 1988:

Na mesa morta
Da idade mídia de todos os meios
espremo o que escrevo
e o que sobra, só
é o nu sem nuvens
tão no extremo terrível do trampolim
que é expresso somente por si:
o mínimo múltiplo comum
sol, sinal, soul
eu, íntimo
exprimo o que escravo
ficou no fim, e não foi ao ar.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Esta pergunta poderia ser mais bem respondida por aqueles que me leem e comentam. Tudo o que me vem acerca desta questão, sem falsa modéstia, me parece pretensioso, pois não alcança a alteridade possível, nem a isenção razoável.

Como você pensa a forma literária?

Como algo que se dá nas entrelinhas dos discursos estabelecidos. Em poesia, então, livre do mercado, cálculo e acaso colaboram para compor este objeto complexo que é o poema moderno, um mix de tradição e ruptura.

Armando Freitas Filho (1940) é autor de *Máquina de escrever: poesia reunida e revista* (Nova Fronteira, 2003). Publicou recentemente *Lar* (Companhia das Letras, 2009).

Cristóvão Tezza

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Não penso. O tempo histórico é uma pressuposição do meu presente, esse, sim, matéria prima de tudo que escrevo.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Objetivamente, nenhum. Minha ficção não é uma resposta objetiva ao mundo; é uma resposta subjetiva, que, ao mesmo tempo, é parte integrante do mundo em que se move. Eu não estou "aqui" e o mundo "lá". Num certo sentido, o mundo sou eu.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Mais uma vez, nenhuma reflexão objetiva, porque não é esse o meu modo ficcional de apropriação da linguagem. Só posteriormente, já distante da ação da minha escrita, sou capaz de reconhecer nela traços da minha história literária – que é, aliás, um caos de referências avulsas e fragmentárias, e jamais uma história racional ou teleológica, vinda de algum lugar estabelecido e se dirigindo para outro lugar terraplanado. Sou um escritor cego.

Como você pensa a forma literária?

Em várias camadas, desde a parte mais superficial (a composição narrativa, a apropriação prévia de um "gênero" – epistolar, confessional, convencional etc.) até o mistério da frase, as mil escolhas sintáticas, a pepita semântica aqui e ali, tudo vai se fazendo por peso e medida, mas não por consciência – como se fosse eu o escrito, e não o texto.

Cristovão Tezza (1952) é autor dos romances *Trapo* (Brasiliense, 1988), *Aventuras provisórias* (Mercado Aberto, 1989), *Juliano Pavollini* (Record, 1989), *Uma noite em Curitiba* (Rocco, 1995), *Breve espaço entre cor e sombra* (Rocco, 1998), *O fotógrafo* (Rocco, 2004) e *O filho eterno* (Record, 2007). O ensaio *Entre prosa e a poesia:* Bakhtin e o formalismo russo (Rocco, 2003), resultou de sua tese de doutorado.

Dirceu Villa

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Tempo histórico é o que nos faz acordar de manhã na hora certa para o trabalho, e o que serve para preencher atas de reuniões pelo sentido horário do relógio. Fixar datas em calendários.

O literário abre uma fenda onde a percepção focalizada reelabora a vida para sugerir novas perspectivas de compreensão dela, tão válidas ou mais que as ordinárias.

Se você não acredita em mágica, não acredita em literatura, e eis por que as coisas começaram a desandar depois do assassinato de Pico della Mirandola.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Diante da ação econômica, minha obra adota a formação em tartaruga, como era tática do exército romano quando o ataque vinha de toda parte.

Gostaria que realmente houvesse algum espetáculo, porque não vejo nenhum. Vejo apenas a repetição maquinal e em estado bruto da vida mesquinha de gente que não vive nem pensa.

É monótono, tedioso e não permite alguma catarse, de que a gente supõe precisar.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Uma obra de alguma importância desenvolve no público-leitor certa sensibilidade estética. Normalmente faz com que ele questione o que é servido como prato feito literário. Espero que espete no leitor essa curiosidade jovial.

Lemos mal a tradição. O melhor é sacrificado, no Brasil e em Portugal, em favor da mania do típico de "períodos literários", porque a gente não tem critérios e não se preocupa em desenvolver alguns. É o lema "ai, que preguiça" do Macunaíma, que devia estar no lugar do positivista "Ordem & Progresso".

A melhor antologia de poesia portuguesa, por exemplo, é o inglês *Oxford Book of Portuguese Verse*, da década de 1940, e é ocioso dizer: "insuficiente". Estou estalando os dedos para tentar nos tirar dessa hipnose.

Como você pensa a forma literária?

A forma seria, de um modo ideal, a sua mente, a assinatura da sua inteligência. Não "inteligência" separada dos sentidos, como um romantismo qualquer nos terá feito tortamente acreditar. A apreensão viva de uma coisa exige também os nossos miolos.

Como um nadador ou uma nadadora, para quem a água é artificialmente uma extensão de seus corpos, assim a arte. O objeto mágico, como sabia o sábio Joan Brossa.

Dirceu Villa (1975) é autor de *MCMXCVIII* (Badaró, 1998), *Descort* (Hedra, 2003) e *Icterofagia* (2008). Escreve desde 2004 sobre poesia e arte para a revista virtual *Germina Literatura*. Traduziu e anotou *Lustra*, de Ezra Pound (2004, inédito) para o mestrado em literatura na USP. Prefaciou os *Contos indianos*, de Mallarmé (2006), *Fausto*, de Christopher Marlowe (2006) e *O spleen de Paris*, de Baudelaire (2007), todos pela Hedra. Adaptou a *Ilíada*, de Homero (Escala, 2005).

Fabio Weintraub

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Penso a relação entre esses tempos de modo não especular, na contramão dos que querem converter a literatura em epifenômeno histórico. A obra literária se plasma na intersecção de múltiplas temporalidades; o que não implica necessariamente adesão às leituras sincrônicas ou de tipo retórico.

Se ela é historiografia inconsciente, para lembrar a lição de Adorno, cumpre verificar de que modo, em cada caso, a história do sujeito vai sendo apreendida e cifrada no encontro entre moções psíquicas, valores ideológicos e modelos de desempenho formal, entre outros aspectos.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

A pergunta pode ensejar uma compreensão programática da literatura com a qual não me identifico. Acho que uma das formas de resistir à espetacularização e à mercadorização da arte é justamente não ceder aos apelos da arte-denúncia, não vestir a carapuça do vate paladino que se julga a salvo da barbárie, como ocorre em obras com pretensão documental, que apenas mimetizam os aspectos mais degradantes e brutais do mundo contemporâneo sem deslocamentos significativos; ou que forjam uma versão estetizada desses aspectos, em sintonia com as demandas de consumo.

No que me diz respeito, tenho me dedicado nos últimos anos à investigação da sociabilidade conflitiva que distingue a vida nos grandes centros urbanos, buscando entendê-la por meio de cisões da voz lírica.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Julgo que o trabalho que venho realizando desde *Novo endereço* (2002) é movido pelo desejo de transitar entre modos de expressão oriundos de diferentes classes sociais, misturando linguagens, contrapondo perspectivas, trazendo para o registro lírico recursos narrativos e dramáticos. Sinto-me próximo, nesse sentido, dos caminhos percorridos por um Chico Alvim, sem no entanto partilhar com ele a tendência ao miniaturismo.

Penso que o desafio com que se deparam aqueles que tencionam seguir nessa trilha é o de não ficcionalizar autoritariamente a voz do outro em função de qualquer voluntarismo político. Ou, dito de outro modo, o desafio é o de mediar subjetivamente essa "captação de dizeres" (que deve ser mimética e contraditória, ou seja, reflexiva não somente em termos ópticos) sem transformar a "cessão de voz" em imposição falsificadora.

Como você pensa a forma literária?

Difícil responder abstratamente, mas me arrisco a pensar a forma literária como um compromisso entre fatores de natureza vária: exigências da matéria a ser representada, circunstâncias histórico-sociais, preceptivas com que o artista se alinha, interferências fortuitas, intuições e assim por diante. Quando o artista não opera no piloto automático, quando não cede à autoimitação tornando-se refém de um estilo, a forma me parece sempre uma resposta provisória às perguntas do mundo.

Fabio Weintraub (1967) é poeta, editor e autor de *Toda mudez será conquistada* (Massao Ohno Editor, 1992), *Sistema de anos* (Arte Pau-Brasil, 1996), *Novo endereço* (Nankin/ Funalfa, 2002) e *Baque* (Editora 34, 2007).

Fabrício Carpinejar

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Tenho a sincera percepção de que sou adubo, pasto para gerações futuras. Tentarei fazer meu melhor – o máximo que puder – para que novos poetas venham e tenham a capacidade de produzir a síntese de nosso tempo. Para gerar um clássico, alguém tem que segurar a escada. Fico ali embaixo, com as duas mãos e o sentimento do meu pátio.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

O poema tem a velocidade de um desaforo, permite utilizar a rapidez a seu favor, procurando ampliar espaços de intensidade e densidade e articular pontos de dispersão e incoerência. É capaz de usar a própria espetacularização como arrancada para a inversão de pontos de vista e questionar as fragilidades dos condicionamentos. Não há erva venenosa – que destilada – não cure alguma coisa.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Acredito que seja a família. Toda a minha obra poética gira no mesmo tema obsessivo: a relação familiar com o mundo e o mundo secreto em que a família filtra as relações sociais. Não mudo meu foco, giro meu ponto de vista. Desloco a minha posição de olhar. Minha obra é uma verdadeira dança das cadeiras. Já fui o filho, a mãe, o irmão, o pai, o avô, o neto, a mulher. Cada livro é uma identidade exposta e fraturada de uma versão.

A poesia brasileira tem a responsabilidade de questionar, de procurar compreender os costumes e suas lacunas. Nenhum assunto está devidamente esgotado, a literatura desarquiva os demônios para aumentar a claridade. *Meu filho, minha filha* segue o fio da pandorga da família. Discute esse novo modelo de família, em que os filhos têm duas casas, os pais ainda estão confusos entre a democracia e a falta de limites e os padrastos e madrastas procuram a autenticidade de sua inserção na educação dos enteados. Perguntar é se comover. Responder é não sair do lugar. Poesia pergunta sobre pergunta. O amor somente cresce na dúvida.

Como você pensa a forma literária?

Eu sou a minha respiração. Nem sempre grito. Suspiro, sussurro, gemo. Cada poesia é uma nuance do sopro. O poeta é aquele que não sai da adolescência e vive mudando a voz – para não perder o impacto de dizer.

Fabrício Carpinejar (1972) é autor dos livros de poesia *As solas do sol* (Bertrand Brasil, 1998), *Terceira sede* (Escrituras, 2001), *Biografia de uma árvore* (Escrituras, 2002), *Caixa de sapatos* (Companhia das Letras, 2003), *Cinco Marias* (Bertrand Brasil, 2004), *Como no céu* e *Livro de visitas* (Bertrand Brasil, 2005), *Meu filho, minha filha* (Bertrand Brasil, 2007), *Um terno de pássaros ao sul* (Bertrand Brasil, 2008), *Canalha!* (Bertrand Brasil, 2008); e do livro de crônica *O amor esquece de começar* (Bertrand Brasil, 2006), e outros.

Fabrício Corsaletti

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Você quer saber de que maneira a história aparece no que escrevo? É provável que de várias maneiras, às vezes mais explicitamente, às vezes implicitamente. Aos vinte anos eu achava que a ligação entre arte e vida era mais direta, e talvez fosse mesmo. Eu sabia, ou pensava que sabia, de onde os poemas nasciam. Agora a coisa complicou um pouco. Escrevo sobre algo que não sei bem o que é, o resultado é diferente do que num primeiro momento imaginei e no fim acabo aceitando que não sei do que trata o poema. Em geral, tenho as minhas interpretações; mas não me convencem tanto quanto antes. Por isso não sei como a história entra no que escrevo. A sensação é de que tudo o que escrevo está colado à história. Mas não posso garantir que seja assim.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Acredito que a arte tem a função de transformar o homem, de libertá-lo e em certo sentido vingá-lo das injustiças causadas por esse mundo "em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte" ou por outro qualquer. Pessoalmente, sinto tanto prazer em terminar um poema que, por alguns instantes, todo o resto se torna secundário. Gosto da ideia do Alfredo Bosi – a poesia como resistência – e também da do Augusto de Campos – a poesia como recusa. Quanto aos procedimentos, não sei. Tento apenas ser honesto comigo mesmo.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Em primeiro lugar, acho que quem tem que responder isso não sou eu, mas um crítico interessado no que faço. Por outro lado, a pergunta pressupõe um projeto e não tenho um "projeto literário". Quem tinha projeto era o Mário de Andrade, o Oswald. Não acredito que todo escritor tenha um plano da obra a ser realizada. Qual era o plano do Dylan Thomas além do de ser poeta?

Como você pensa a forma literária?

Desconfio que a forma literária seja uma mistura de vozes familiares, vozes das ruas, vozes de outros autores e alguma coisa que não é nada disso. Conscientemente, só sei que tento ser direto e conciso, e fiel à minha intuição, embora eu saiba que a intuição é também uma construção. Mas não é apenas construção. Outra coisa é que cada vez fica mais claro para mim que não é o poeta que "pensa a forma". Ele ajuda a forma a se pensar. É como se você acabasse virando um serviçal de si mesmo, quer dizer, daquele outro de que falava o Rimbaud.

Fabrício Corsaletti (1978) é autor de *Estudos para o seu corpo* (Companhia das Letras, 2007), *King Kong e cervejas* (Companhia das Letras, 2008), *Golpe de ar* (Editora 34, 2009) e *Esquimó* (Companhia das Letras, 2010).

Fernando Bonassi

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Eu gosto de pensar que minha literatura (crônicas, contos, romances, peças...) é um registro aberto do tempo histórico em que escrevo. Por isso, desejo que meus textos possam auxiliar os historiadores do futuro, ao mesmo tempo que lhes dê emoção literária.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Simplicidade de execução, alta ambiguidade de significados e, ao mesmo tempo, clareza de propósitos.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Minha literatura nasce na classe média baixa devastada pelo milagre dos anos 1970. Sou a primeira pessoa da minha família a comprar um livro de ficção e a primeira a chegar à universidade pública (Cinema na USP). Não pertenço à tradição nenhuma, já que minha classe social sempre foi banida da norma culta da literatura brasileira, coisa, até bem pouco tempo, de acadêmicos e funcionários públicos.

Como você pensa a forma literária?

A forma é mais importante que o conteúdo.

Fernando Bonassi (1962) é autor do romance *Subúrbio* (Objetiva, 1994) e do livro de contos *Passaporte* (Cosac Naify, 2001), entre outros. No teatro, destaca-se com a dramaturgia para o espetáculo *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem, e os monólogos *Três cigarros e a última lasanha* e *O incrível menino da fotografia* (texto e direção). É corroteirista dos filmes *Castelo Ra Tim Bum*, *Carandiru* e *Cazuza: o tempo não para*.

Glauco Mattoso

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Muito simples. Penso que, se o estilo é individual e a obra é a soma do estilo com uma temática fiel à biografia do autor, a "contemporaneidade" deste não será necessariamente com seus coetâneos, e sim com seus coirmãos ou confrades universais, no espaço e no tempo. Em outras palavras, com seus colegas genéricos, e não geracionais. Mas tudo que falei até aqui se refere ao plano individual, pois, coletivamente, é lógico que o escritor tem compromisso com o momento político, econômico e cultural que está vivendo. No meu caso, sou herdeiro direto de Gregório, Bocage, Emílio de Meneses, Delfino, Augusto dos Anjos, Oswald de Andrade e Augusto de Campos, nessa linha cronológica, mas minha poesia reflete as implicações formais e temáticas das vanguardas novecentistas e da contracultura sessentista, mais especificamente.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Adoto uma postura nitidamente crítica, já que sou dupla ou triplamente marginal em relação ao mercado editorial e à "visibilidade" da mídia: como poeta cego, homossexual, sadomasoquista e escatológico, estou automaticamente excluído do departamento das amenidades massificadas e palatáveis. Isso é uma faca de dois gumes, pois, se dum lado me marginaliza, doutro me deixa à vontade para satirizar e debochar sem meias palavras, tanto na incorreção política quanto na transgressão estética.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

A principal reflexão é a de que não temos tradição literária. Somos muito superficiais e volúveis, presos a modismos passageiros e a influências escolásticas externas. Mas essa antropofagia circunstancial e imediatista tem suas vantagens: nos dá liberdade para anarquizar valores e reavaliar o que mais nos interessa. No meu caso, além de Sade e Masoch e da linhagem maldita francesa (de Villon a Genet, passando por Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Apollinaire), aproveito toda a subcultura roqueira e quadrinhística novecentista. Em suma, a conclusão é que cada macaco pode escolher seu galho conforme lhe aperta o sapato... Eu, para usar outro provérbio, prefiro ser sapão de brejinho a ser sapinho de brejão...

Como você pensa a forma literária?

Penso sempre em termos daquilo que mais marca minha vida: o paradoxo, a contradição. Sou cego e já enxerguei; sou "poeta da crueldade" e denuncio a violência; sou escatológico e sinto nojo dos políticos. Assim, não me limito a contestar valores anteriores ou polemizar com determinada postura estética. Faço questão de conciliar opostos, combinando, por exemplo, a forma clássica do soneto ou da glosa com a gíria da periferia ou o baixo calão. A escolha do molde está diretamente relacionada com a questão temporal: quando a maioria segue a tendência vanguardista, a vanguarda já não é ruptura. Mais questionador é o que faço: adotar o soneto quando muitos o consideram ultrapassado e preferem (ou só são capazes de) adotar o verso livre...

Soneto do leite de pedra

"Contemporaneidade" tem sentido
bastante relativo: convivi
mais vezes com quem sempre tenho lido
ou quem acaso encontro por aí?

Os vivos escritores com quem lido
me dizem muito pouco: só de si
se gabam. Eu, garboso, lhes revido
gabando-me de herdar tudo que li...

Nem oito, nem oitenta: um bom poeta
nem só seus precursores interpreta,
nem pode original só querer ser...

Somamos o que somos ao que lemos:
se não conciliamos os extremos,
sabemos combinar dor com prazer...

Glauco Mattoso (1951) é autor de *Jornal Dobrabil* (7 Dias, 1981) e de *Poesia digesta* (Landy, 1974), entre outros. Traduziu poetas latino-americanos e colaborou na edição brasileira de *Obras completas* de Jorge Luis Borges.

Guiomar de Grammont

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Para fazer essa comparação, eu acho que, primeiro, seria preciso, para mim, saber o que se compreende por "tempo histórico". Seria o tempo da vida dos homens sobre a terra ou é a tentativa dos historiadores de dar uma forma narrativa a essa mesma existência?

Acho que, em todos os casos, o tempo não existe. Nós existimos. O tempo é sempre uma fantasia com que preenchemos o vazio. No caso da vida, ela pode ser mais arrastada, ou acelerada, mas não há, na medida que inventamos isso que chamamos "tempo", nenhuma objetividade ou correspondência com alguma realidade. Serve para corridas de automóveis talvez, ou para que um número enorme de pessoas tenha a ilusão de sincronizar suas existências para trabalhar, viajar etc. Mas o que chamamos tempo, na verdade, não tem medida, vai passar de forma diferente, com velocidades diferentes, para cada ser humano no mundo. Acho que a literatura é um meio de expressão que se permite evidenciar, com mais liberdade, essas dimensões. A narrativa histórica, por tentar construir uma linearidade, acaba perdendo o "tempo", tal como ele se apresentaria (se existisse). Na realidade, é mais um dos esforços dos homens para não se sentirem tão inseguros e desamparados no mundo.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Minhas personagens são um vômito. Um vômito diante de todo esse mundo administrado. E resisto sob muitas outras formas também, muitas vezes estúpidas para alguém que nasceu dentro desse universo e que deveria tentar se movimentar nele com a mesma desenvoltura com que outros parecem fazê-lo. Luto desesperadamente e sob muitas formas, sacrificando, muitas vezes, meu próprio trabalho, para que o ato de ler faça sentido para um número maior de pessoas. Acho que só o contato direto com as obras pode, de alguma maneira, inserir alguma autenticidade em um mundo de máscaras, de joias falsas produzidas por uma mídia que inventa "realidades".

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Curiosamente, não são os autores que mais li os que foram percebidos como influências para os poucos que já leram o que escrevo. Só vim a ler Dalton Trevisan e Nelson Rodrigues quando, muito jovem, apontaram semelhanças entre meus textos e os deles. O autor brasileiro que mais li e reli foi Machado de Assis, mas admiro muitos outros. Leio de forma inveterada e, hoje, pouco seletiva, procuro conhecer novos autores também. Na verdade, não sei situar o que escrevo dentro da tradição literária brasileira. Acho que seria uma pretensão enorme eu mesma responder a essa questão.

Como você pensa a forma literária?

"Forma literária" é uma coisa que não existe. Existem formas de expressão e, por isso, hoje, felizmente, tudo é compreendido como literatura, de receitas de cozinha a bulas de remédio.

Guiomar de Grammont (1963) é autora dos romances *Fuga em espelhos* (Giordano, 2001) e *Sudário* (Ateliê, 2006); do livro de contos *O fruto do vosso ventre* (Matesse, 1993); e dos ensaios *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* (Catedral das Letras, 2002) e *Aleijadinho e o aeroplano:* o paraíso barroco e a construção do herói nacional (Civilização Brasileira, 2009).

Horácio Costa

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

O tempo da arte é circular e o da nossa história, linear. Circular porque implica retomadas, reavaliacões, releituras que se enrolam, talvez em espiral, com o tempo da história, dita oficial, que sim é linear, vinculada à ideia de progresso. Com a aceleração das informações, corre-se hoje o risco de esquecer que a temporalidade da arte difere daquela da história contabilizável e contabilizada. Tudo conspira com o desiderato de tentar fazer-se marcar, imprimir-se sobre o tempo coletivo, histórico, de forma imediata, numa espécie de delírio de linearidade. O lugar do literário é um destempo que refuta essa linearidade – portanto esse prisma de aceitação e legibilidade imediatas –, e está inserido na figura geométrica do círculo ou da espiral.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

O editor de meu mais recente livro, *Ravenalas*, me alertou que não poderia arcar com os custos de uma edição de poesia que usualmente "encalha". Propus-lhe fazer a menor tiragem possível: 175 exemplares – e é um *best-seller*! já se esgotou! que sucesso, não? Mudo o ângulo da resposta e já não serei mais sardônico. O jogo da poesia pressupõe um projeto longo. Não se escreve para agora, é mais fácil escrever-se para nunca. O agora pode ser o tema, o estopim da poesia, mas não é o horizonte da escrita. O projeto é mesmo longo. O longo alcance diz respeito a um concerto de inefabilidades: o talento individual, a capacidade de dedicação e persistência, a sorte que corresponde à recepção ou não do que se escreve, a propriedade ou o decoro da matéria poemática etc., mas fundamentalmente: o mergulho na fossa das Filipinas da poesia.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

A excelência objetiva, aferível, ensinável de nossa poesia, particularmente aquela que se produziu aqui nos últimos cem anos, não me empanou, não me empana os olhos para observar aí a ausência da palavra homossexual em nosso respeitável cânone moderno. Por que tivemos que esperar até o final do século XX para contar com o registro da voz homossexual na literatura brasileira? Sou um homossexual militante, fui presidente da ABEH, Associação Brasileira de Estudos da Homocultura. Se o "lugar" da poesia é o da liberdade, da "casa do ser" como dizia Heidegger, como ficamos? a poesia brasileira nunca foi escrita por veados? não terão existido? Quando tratamos do registro homossexual, estamos diante de uma zona de silêncio no cânone moderno e modernista de nossa tradição poética. Esta zona de silêncio grita. Este cânone tem que ser questionado, repensado e remontado. Minha obra poética e crítica, assim como minha atividade política, incide para lançar alguma luz neste espaço. Eu não estou silencioso, nem sou silenciável.

Como você pensa a forma literária?

Creio que a finalidade última do homem que se submete à educação dos seus não cinco, mas seis sentidos é a estesia. Viver sem um horizonte estético é assumir o fantasma, sempre à espreita, do suicídio. A forma literária nasce do confronto penoso entre a vontade de receber e ordenar as realidades conforme um devir estético e o desejo de entregar-se ao caos aparencial do todo. A forma literária não é formal, mas vital. Ela não é deífica, arrogante, como diz o José Gorostiza no poema "Morte sem fim". Ela existe porque há literatura e, no caso da poesia, porque há a voz, o vento subjetivo. O formalismo, em resumo, é uma covardia. E uma doce forma de suicídio.

Horácio Costa (1954) é poeta, tradutor e crítico literário. Doutorou-se na Yale University, foi titular na Universidade Nacional Autônoma do México e ensina atualmente na FFLCH-USP. Publicou o livro de poemas *Ravenalas* (Selo Demônio Negro, 2008), entre outros.

Juliano Garcia Pessanha

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

A literatura está imersa no tempo histórico. Ela pode, entretanto, ultrapassar e transgredir essa filiação ao nomear a experiência histórica num gesto de interrupção profética ou no anúncio das possibilidades enterradas e dos povos ainda não nascidos. Nesses casos, há uma extrema fidelidade e penetração na época, possibilitadas por uma diferença e divergência radical.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Adotar procedimentos seria um gesto homólogo e pertencente ao mesmo tipo de racionalização que gerou ou é cúmplice do predomínio da ação econômica e do ofuscamento reificado da arte-produto. Longe de qualquer procedimento técnico, que apenas ratifica o mesmo, confio na palavra haurida no território onde seremos livres. O homem é livre ali onde, dócil, se deixa arruinar pelas alteridades que o atravessam: o corpo, a morte, o nada, a vibração e a própria linguagem. Foi o recalque de tudo isso que possibilitou tanto a figura do "eu" quanto a do homem-produção. Existir e dizer a partir dessas figuras seria estar identificado com uma violência e uma alienação imensas.

(Quando se pensa e se diz a partir da interrupção e do lugar pressentido, nota-se que a própria noção de arte indica apenas que o homem não vive ainda à altura do poema.)

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

A literatura brasileira não tem o estranhamento em sua origem. Por isso, ela diz e rediz o mundo confirmando-o e mantendo o seu poder de atração. Sofre de um excesso de identificação com o instituído. É apenas quando se ama o abismo, a fenda e o real que se percebe que o universo e o homem não cabem no mundo; nesse caso, a literatura diz o mundo desdizendo-o, dizendo-o a partir do outro do mundo. Isso fica claro quando comparamos a literatura brasileira com a russa, por exemplo. Se tomarmos Gogol como um dos primeiros narradores russos, vemos que, enquanto ele estranhou o nariz (estranhamento diante da abstração e do social), nossos narradores queriam levar mais rapé para o mesmo nariz progredir e empinar.

Como explicar a diferença entre uma literatura que se assenta e se aninha no mundo, e outra que o estranha e o rói como uma traça?

Se tomo essas considerações – considerações hauridas naquilo que meu olhar carrega (um olhar não construído, mas reconhecido após muitos anos...) – como hipótese crítica, então seria necessário reler a literatura brasileira à luz deste olhar específico. De imediato destacaria a obra de Clarice Lispector pela potência do estranhamento e a de Jorge de Lima pelo pressentimento do espaço edênico, espaço da biografia do Homem.

Como você pensa a forma literária?

A forma literária nasce do modo como o corpo do escritor experimenta a época. No meu caso concreto, todo dizer está vinculado à experiência natal do encontro com o mundo técnico. Um corpo que não pôde florescer recua e se protege na negatividade. Habitando um mundo estranho, aguarda por um outro encontro, um encontro sem medida. É uma palavra de travessia do instituído. Uma forma literária entre o *e-mail* e a oração (entre a captura da informação e o pressentimento do poema).

Juliano Garcia Pessanha (1962) publicou *Sabedoria do nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000), *Certeza do agora* (2002) e *Instabilidade perpétua* (2009), pela Ateliê Editorial.

Marçal Aquino

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?
Não me ocupa o tempo histórico, mas unicamente o tempo literário. Evidentemente, todo escritor, em alguma instância, dá um testemunho do seu tempo.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?
Procuro manter a fidelidade àquilo que, na juventude, me conduziu à literatura.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?
Não tenho dúvida de que, como escritor, sou produto de minhas leituras, sem o que eu não existiria, portanto.

Como você pensa a forma literária?
A forma não é uma questão prioritária quando escrevo. Me vejo como um contador de histórias; a forma sempre está a reboque daquilo que quero narrar.

Marçal Aquino (1958) publicou, entre outros livros, *Amor e outros objetos pontiagudos* (Geração Editorial, 1999), *Faroestes* (Ciência do Acidente, 2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (Cosac Naify, 2003), *O invasor* (Geração Editorial, 2002), *Cabeça a prêmio* (Cosac Naify, 2003), e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Companhia das Letras, 2005). Atuou como roteirista dos filmes *Os matadores*, *Ação entre amigos*, *O invasor* e *Nina*.

Marcelo Coelho

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Prefiro pensar na relação entre o tempo literário e a *situação histórica*. Nos anos 1980 e 1990 a sensação do escritor foi, predominantemente, a de que não se estava nem às vésperas de uma redenção, nem de um apocalipse; de alguma forma, a literatura não tinha como contar com os ventos "a favor", associados a uma ideia de progresso, nem com os ventos "contra", associados a uma crise geral da civilização. Nesta *situação*, que parece desestimular qualquer filosofia da história, creio que o tempo literário deixa de se medir como reação coletiva, organizada esteticamente em movimentos (celebração-conflito com a modernidade, nos anos 1920, retorno à ordem, nos anos 1940-1950, engajamento, desbunde, mais tarde). O resultado tem sido a predominância do testemunho (seja a autobiografia confessional, sejam os relatos de sobrevivência na periferia) e da biografia jornalístico-literária, na qual a visão da personagem histórica é a solução encontrada para tomar a história como objeto, e não mais como elemento substancial, inscrito na matéria da obra literária. Desse modo, por vários lados, a literatura se aproxima do jornalismo, à medida que tem com a história não uma relação visceral, e sim uma relação externa: a literatura passa a ver a história, presente ou passada, como seu objeto, não como seu elemento.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Há evidentemente uma preocupação mercadológica maior nos escritores de hoje, o que reflete a sua progressiva profissionalização. De minha parte, prefiro falar menos em espetacularização da arte e mais em indústria cultural. Diante dessa indústria cultural, creio que passou o momento de reagir parodicamente aos procedimentos voltados para o público de massa, ou de ignorá-los olimpicamente. A indústria cultural tornou-se uma espécie de "segunda natureza" para o escritor, mesmo o mais elitista; penso em relacionar-me com ela do mesmo modo com que os românticos se relacionavam com a natureza e a cultura popular: tomando-a como ponto de partida para dizer o que ela não diz; para salvá-la, digamos assim, de sua própria condição degradada e miserável.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Vejo-me numa relação de forte ojeriza a muito do que foi produzido nos últimos trinta ou quarenta anos, que sintetizo nos nomes de Rubem Fonseca e dos concretos. Sem condição de me inspirar nas obras-primas do ciclo nordestino ou de Guimarães Rosa, e admirando Machado de Assis a certa distância, acabo achando que minha tradição, no que diz respeito à literatura brasileira, é mais a ensaística que a ficcional. Sou também tributário de uma tradição mais beletrística, a dos que privilegiavam o *tour de force* estilístico e ornamental, como Euclides da Cunha. Em todo caso, sinto-me um pouco à margem, no vestíbulo, da própria literatura enquanto tal, pela qual incursiono com pouca frequência.

Como você pensa a forma literária?

Penso a forma literária muito de acordo com a linguagem da música clássica: gosto de preparar dissonâncias e resoluções numa frase, num parágrafo, numa página; de retomar os temas da exposição, desenvolvendo-os; de recorrer a coisas como *ritardando*, *accelerando*... A consequência é uma forte incapacidade para conceber conforme um plano narrativo aquilo que escrevo. É, digamos, uma escrita mais abstrata.

Marcelo Coelho (1959) colabora semanalmente no caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo* desde 1991. Como ficcionista, publicou *Patópolis* (Iluminuras, 2010), *Noturno* (Iluminuras, 1994) e *Jantando com Melvin* (Imago, 1997). É autor dos livros infantis *A professora de desenho e outras histórias* (Companhia das Letrinhas, 1995) e *Minhas férias* (Companhia das Letrinhas, 1999). Na área de não ficção, escreveu *Crítica cultural:* teoria e prática (Publifolha, 2006) e *Tempo medido* (Publifolha, 2007).

Marcelo Mirisola

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Creio que o escritor não conjuga ou premedita necessariamente esses dois tempos. Eu, por exemplo, prefiro atirar no escuro (embora não seja 100% inocente). Talvez por acidente ou coincidência, alguns escritores consigam acertar o alvo. Isso se ele, o escritor, não resolver misturar deliberadamente uma coisa com a outra: aí nesse caso, o que, em princípio, era quase uma "especulação" vira ferramenta de trabalho.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Busco interferir provocando burburinho, confusão mesmo... mas acho que minha tática (em termos extraliterários) já foi mais eficiente. Num primeiro momento, funcionou. Acreditei que misturar autor e narrador poderia ser um antídoto ou uma espécie de espelho envenenado contra a espetacularização em si. E foi! Por alguns anos serviu para fazer (ao menos) um contraponto. Confesso: me diverti um bocado. O problema é que autores que não exigiam esforço algum de compreensão (a palavra exata é: "simplórios") apareceram aos borbotões nos últimos anos, e aí *o espetáculo* os engoliu e os processou facilmente. Autores que jamais ofereceram resistência. Infelizmente não tenho outra denominação senão chamá-los de gado. Para eles não há confronto, apenas celebração. Num dia festejam o muro que divide Israel da Palestina, no outro dia, estão trocando figurinhas no Itaú Cultural ou confraternizando com dom João de Orleans e Bragança em Paraty. Vide Marcelino Freire, Ferréz, Daniel Galera, Joca Terron, Santiago Nazarian, João Paulo Cuenca, Antônio Prata, Cadão Volpato e tantos, tantos outros.

O resultado? Bem, fui solenemente descartado do "circuito". Imagino que devo representar alguma espécie de ameaça ao convívio de tão ilustres, sociais e educados colegas. Hoje – é evidente – sou carta fora do baralho de festas literárias, prêmios, bolsas, viagens patrocinadas pelo Estado (via lei Rouanet) e convescotes do gênero. Incluam-se nesse pacotão as colunas sociais (resenhas chapa-branca) nos grandes jornais e revistas de grande circulação onde os simplórios idem ibidem circulam e se frequentam; felizes, contemplados e saltitantes.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Sou da linhagem de Oswald de Andrade, Carlinhos Oliveira, Nelson Rodrigues e Márcia Denser – todos eles foram vistos pelo retrovisor disso que você chama tradição literária brasileira, comigo não será diferente.

Como você pensa a forma literária?

Leia meu *Bangalô* que – aliás – foi negligenciado pelos críticos à época, e você vai entender o que penso a respeito.

Marcelo Rizzo Mirisola (1966) é autor de *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (Estação Liberdade, 1998), *O herói devolvido* (Editora 34, 2000), *O azul do filho morto* (Editora 34, 2002), *Bangalô* (Editora 34, 2003), *O banquete* (com Caco Galhardo, Barracuda, 2003), *Joana a contragosto* (Record, 2006), *O homem da quitinete de marfim* (Record, 2007), *Proibidão* (Demônio Negro, 2008), *Animais em extinção* (Record, 2008) e *Memórias da sauna finlandesa* (Editora 34, 2009).

Márcia Denser

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

A mediação entre tempo literário e histórico é feita numa "faixa sintônica" – ou na sintonia – de vida e literatura, é aí que se dá a fusão de ambos.

Quer dizer, isto acontece se os fatos narrados ocorrem no presente, foi diferente quando escrevi meu romance *Caim*, cuja ação transcorre entre 1850 e 1979 e sempre se reporta ao passado (ainda que esta se apresente "presentificada", no diálogo, não só como raconto, no relato).

A subjetividade da escritora é particularmente sensível ao tempo histórico enquanto "espírito de época", nele ela vive, sofre, ama, odeia etc. e a essência dessa vivência engendra o tempo literário. Ou melhor, quando essa vivência "se essencializa", vira literatura.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Vou explicar o óbvio: um escritor ruim ao fazer a crítica de "hegemonia econômica" e "espetacularização da arte" corre o risco de datar o texto, contudo os contos da *Diana caçadora* já faziam essa crítica nos anos 1980 e permanecem atuais, porque são literatura, razão pela qual os maiores fãs e leitores da personagem Diana Marini são os jovens autores e autoras das novas gerações. Minha criação é crítica e vice-versa. A obra de arte cresce com o tempo, a obra menor desaparece. As minhas referências textuais ao histórico, passageiro, contingente, não se traduzem como citação, comentário, elemento descartável ou "a mais" dentro da composição literária – em ficção não se joga nem meia palavra fora – mas como estrutura estética.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Nos anos 1980, representou um avanço para uma literatura dita feminina e feminista no Brasil, uma vez que representa a mulher como sujeito da ação e não como objeto do homem e do texto do homem. Mas desde então, esse, digamos, rótulo, descolou – e novamente me reporto às considerações dos escritores da nova e novíssima geração – e sinto que sou considerada uma escritora que privilegia a linguagem. E como literariamente forma & conteúdo são indissociáveis, pode-se detonar qualquer revolução a partir daí, certo?

Como você pensa a forma literária?

Como indissociável do conteúdo, meu bem.

Márcia Denser (1954) é autora de *Tango fantasma* (Ateliê, 1977), *O animal dos motéis* (Civilização Brasileira/Massao Ohno Editores, 1981), *Muito prazer* (Record, 1982), *O prazer é todo meu* (Record, 1984), *Exercícios para o pecado* (Philobiblion, 1984), *Diana caçadora* (Ateliê, 1986), *A ponte das estrelas* (Best Seller, 1994) e *Toda prosa II:* obra escolhida (Record, 2008), entre outros.

Marcos Siscar

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Creio que não se trata de via de mão única. Poesia e história têm trajetórias não coincidentes, mas que se cruzam constantemente. É importante reconhecer que em algum momento possam não coincidir, e que saibamos entender o modo como inevitavelmente se cruzam. O poeta não é exatamente um antecipador da história, como se acreditou muito frequentemente; por outro lado, sua aventura não pode ser plenamente identificada com meras extensões da lógica ou do discurso da história. Tenho especial interesse pelo modo como a poesia *dramatiza* seu contemporâneo, muito mais do que o reflete, devolvendo-lhe as imagens de seus processos de exclusão, material ou simbólica.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

A poesia não está fora das relações de "mercado", nem da concorrência entre discursos. A prova disso é que é frequentemente questionada, sequestrada ou chamada a responder questões. Sua inscrição nas relações de troca não é sempre opositora, nem especialmente contraditória, mas particularmente crítica, caracterizando um saber sobre a margem. Em suma, prefiro a poesia que se interessa pela margem, lugar em que se colocam em jogo as passagens contínuas e violentas do centro à margem (e vice-versa), onde está em jogo inclusive o que quer dizer "o centro", há tanto tempo ocupado por algo que é composto *também* pela ordem econômica. Tento perceber no meu corpo as marcas dessa violência, e fazer da poesia um espaço no qual o drama da "alienação" – em mais de um sentido – seja perceptível.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

A tradição não pode ser senão relida, reelaborada, redimensionada e, deste modo, também reatualizada, "preservada". No caso da reflexão sobre a poesia brasileira, hoje, acho que é importante não apenas apontar a degradação dos valores modernistas, mas também reconhecer os efeitos colaterais de seu processo de legitimação: ao mesmo tempo que consolida um momento forte da nossa literatura, corre o risco de causar efeitos indesejados sobre a série literária. A falta de uma história da poesia dos últimos quarenta anos me parece significativa. Falta de recuo histórico? Falta de acontecimentos relevantes? De que ponto de vista? Acho que um dos desafios da poesia continua sendo aquele que a guiou desde o início da modernidade: o de reinventar continuamente maneiras de *herdar* a poesia, de compreender quando e por que ela continua a fazer sentido mesmo acuada (acusando-se, inclusive, a si mesma) pela ideia de pobreza e de renúncia. E por que motivo essa deveria ser apenas tarefa para poetas?

Como você pensa a forma literária?

O sentido da forma não está dado. Esta é talvez uma das melhores heranças da modernidade: independente de o poeta trabalhar com elementos de forma "fixa" ou de forma "livre", o sentido da forma não está necessariamente definido. A forma precisa ser percebida, conquistada. A atenção para aquilo que está além, ou aquém, das palavras é um modo que posso usar para dizer a minha relação com a forma (ou com a "linguagem"). É preciso estar atento àquilo que quer se manifestar, quer ter lugar. Não me refiro à busca do novo, nem à emulação da originalidade do passado. A "irritação" drummondiana, para citar um exemplo conhecido de todos, quer dizer para mim não exatamente a mestria dialética

do negativo, mas a tonalidade de quem se expõe às intempéries da forma e cuja grandeza reside na *crise*, justamente em fazer face àquilo que há de irresistível e, portanto, de indomável na poesia. Quando se concretiza, a forma se *determina*, por exemplo, historicamente. Mas essa determinação não é previsível nem saturável.

Marcos Siscar (1964) é poeta, tradutor, professor e ensaísta. Publicou *Não se diz* (7 Letras, 1999), *Tome o seu café e saia* (7 Letras, 2001), *Metade da arte* (7 Letras/ Cosac Naify, 2003) e *O roubo do silêncio* (7 Letras, 2006). Traduziu *Os amores amarelos* (Iluminuras, 1996), de Tristan Corbière; *A rosa das línguas*, com Paula Glenadel (Cosac Naify, 2004), de Michel Deguy; e *Os animais do mundo*, com Paula Glenadel (Cosac Naify, 2006), de Jacques Roubaud.

Milton Hatoum

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Jorge Luis Borges dizia que a literatura existe no tempo. No século XIX predominava o tempo cronológico, embora nem sempre linear. O modernismo trouxe à narrativa o tempo subjetivo, psicológico, mais próximo do movimento da memória e do inconsciente. Mas o tempo literário não exclui a História, que às vezes aparece de um modo sutil, não ostensivo. Um belo exemplo de interseção do tempo subjetivo com o histórico é *Mrs. Dalloway*: um único dia da vida de um grupo de personagens em Londres. O fluxo de consciência – que explora o pensamento e a subjetividade dos personagens – é trabalhado em sintonia com o avanço lento de cada hora, que culmina na grande festa na casa dos Dalloway. Mas a loucura, o tédio, o ciúme, o mundo burguês e o aristocrata, as relações sociais, a relação do império britânico com a Índia e outras colônias, tudo isso está lá. E o que une tudo isso é a relação amorosa, frustrada de Peter Walsh e Clarisse Dalloway. Os grandes autores modernos exploraram essa relação histórico-temporal.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Procuro não pensar no mercado, que cresceu exponencialmente nos últimos vinte anos. A lógica do mercado não é a da literatura. Transformar tudo em espetáculo é um dos fetiches pós-modernos, talvez o mais poderoso. Tento escrever sobre conflitos e temas que fazem parte da minha vida, das minhas observações e leituras, da percepção crítica do tempo em que vivo.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Machado de Assis e Guimarães Rosa, dois dos nossos grandes escritores, assimilaram o que havia de melhor na literatura brasileira e estrangeira. Penso em Machado de Assis dialogando com uma vasta tradição europeia e, ao mesmo tempo, com uma literatura nacional ainda frágil, em formação. A antropofagia de Oswald de Andrade é uma reflexão inovadora e fundamental sobre esse tema: assimilar seletivamente as obras estrangeiras, e recriar uma obra a partir de questões locais. Penso que devo alguma coisa a esses escritores. A principal fonte literária de *Dois irmãos* foi *Esaú e Jacó*, de Machado. Neste romance, Machado faz uma reflexão crítica sobre a ambição política de cada irmão. Um é monarquista, o outro é republicano, mas os ideais políticos de ambos são fúteis e inconsequentes. A disputa pela moça (Flora) acaba sendo um arroubo da juventude, e o que prevalece é a ambição pelo poder, que o narrador de Machado trata com ironia. Tentei refletir sobre isso num outro momento político, com ênfase no drama familiar e nas relações entre o norte e o sudeste do Brasil. Uma frase do *Grande sertão: veredas* serviu de epígrafe e de inspiração para *Cinzas do norte*. Penso também que devo alguma coisa à obra de Graciliano Ramos. Li *Infância* na minha juventude e nunca mais deixei de reler esse livro. São autores que todo jovem escritor deveria ler. Mas as influências vêm de toda parte. Quando você escreve, você se inscreve numa dupla tradição: a do Brasil e a do além-mar. Nossa literatura, assim como algumas frutas, é híbrida. Foi transplantada da Europa e se aclimatou por aqui. Mas o sabor e a forma da fruta são outros.

Como você pensa a forma literária?
Cada texto ficcional pede uma organização interna, um tom e um modo de narrar específicos. O sentido, inclusive histórico, se revela na forma, na linguagem. Quando você erra a mão do narrador, ou seja, do ângulo da narração e do tom, o romance soa falso e desanda. É como se você interpretasse uma canção ou uma sonata fora do tom, ou no tempo errado. Nos quatro romances que escrevi, grande parte do esforço se concentrou na construção do narrador. Quando você acerta o tom, descobre o livro que está escrevendo.

Milton Hatoum (1952) estreou em 1989 com o romance *Relato de um certo oriente*, seguido de *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005), *Órfãos do eldorado* (2008) e o livro de contos *A cidade ilhada* (2009), publicados pela Companhia das Letras.

Paulo Henriques Britto

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Eu diria que a relação é variável, dependendo da obra em questão. Em alguns casos, o diálogo da obra com o seu tempo é parte integrante de seu significado – pensemos nos poemas de *A rosa do povo* de Drummond. Já em outros, a obra parece dialogar mais com outras obras, num plano sincrônico, do que com seu momento histórico; para ficar com o mesmo poeta, um bom exemplo seria "A máquina do mundo".

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Uma das vantagens da poesia é ela depender minimamente de investimentos, já que prescinde de qualquer tecnologia mais complexa do que lápis e papel. Além disso, do modernismo para cá, a tendência autorreflexiva da poesia teve o efeito de restringir seu público de tal modo que o poeta, por não ter nenhuma pretensão de viver do seu trabalho artístico, pode se dar ao luxo de escrever exatamente o que deseja, sem se preocupar com o gosto do público.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Comecei a escrever num momento em que as vanguardas viviam seu último momento de glória. A tropicália estava no ar, e nos meios poéticos desenrolava-se o debate entre concretismo, práxis e poema-processo. Mas eu pensava – como penso ainda agora – que em arte, como em qualquer campo, é preciso começar do começo. Eu tinha consciência de que querer inventar uma nova poesia que radicalizasse tudo o que as vanguardas já haviam feito antes de aprender os rudimentos da composição em redondilha maior era como pretender criticar as últimas produções filosóficas da Rive Gauche sem ter as mais vagas noções de Platão e Aristóteles. Assim, desde o início eu quis fazer uma leitura cuidadosa dos poetas que mais me interessavam – não apenas da tradução luso-brasileira, mas também da anglo-americana, por ter tido formação bilíngue – e tentar desenvolver uma linguagem própria a partir dessas leituras. Creio que minha poesia está em diálogo constante com alguns poetas de línguas portuguesa e inglesa, principalmente Pessoa, Drummond e Cabral entre os luso-brasileiros, e Dickinson e Stevens entre os anglo-americanos. O que me interessa da tradição modernista dos meus dois idiomas é acima de tudo a recusa às pretensões do sublime e do inefável. Minha poesia utiliza uma linguagem coloquial tensionada para tratar de questões da existência e da linguagem.

Como você pensa a forma literária?

No meu caso, a opção pelo uso de elementos tradicionais – métrica, rima, estrofação – tem a ver com a necessidade de impor obstáculos à fluidez natural da escrita. Para mim, é a dificuldade imposta pela forma que faz com que a escolha de palavras escape dos caminhos mais óbvios. Mas tendo a usar o repertório de modo não tradicional, adaptando e distorcendo os elementos da tradição: formas e não fôrmas.

Paulo Henriques Britto (1951) publicou os livros de poesia *Liturgia da matéria* (Civilização Brasileira, 1982), *Mínima lírica* (Duas Cidades, 1989), *Trovar claro* (Companhia das Letras, 1997), *Macau* (Companhia das Letras, 2003), *Tarde* (Companhia das Letras, 2007); e um de contos, *Paraísos artificiais* (Companhia das Letras, 2004). Exímio tradutor, verteu para o português autores como Elizabeth Bishop, Wallace Stevens, Byron, Thomas Pynchon e William Faulkner, entre outros.

Régis Bonvicino

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

O tempo literário deve durar mais do que o tempo histórico, caso contrário não chega a se configurar como literário, haja vista, como exemplos de contemporâneos bem-sucedidos de suas épocas, que permaneceram, Camilo Pessanha, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Murilo Mendes e outros. No entanto, sem o tempo presente não há poesia, mas algo inominável, chamado de poesia. O poeta que não enfrenta as dificuldades do contemporâneo ou o seu tempo histórico acaba por mimetizar o contemporâneo de ontem – o que ocorre à farta na poesia brasileira atual. Ela poderia, perfeitamente, não existir! Sua inutilidade e/ou desnecessidade advém desse epigonismo – o contemporâneo de ontem e anteontem, dos modernismos, concretismos, surrealismos, popismos, caetanismos por meio da tropicália etc. etc. etc. Uma vez Drummond disse que havia se cansado de ser moderno e queria ser eterno. O equilíbrio entre tempo histórico e tempo literário torna um autor eterno e moderno na acepção de contemporâneo: "O novo que permanece novo". Pessoalmente, se tivesse que escolher, sob riscos, ficaria com o tempo histórico, porque só ele me permite a invenção e não a mera dedução de uma poesia imitada do "literário".

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Adoto os procedimentos da crítica, de ser crítico ante a economia e a espetacularização da arte; adoto, também, técnicas de contraste, de violência. Aliás, retomando, o inominável, que se chama de poesia ora produzida no Brasil, este inominável é pouco crítico e bastante fâmulo. Ele, esse monstro chamado poesia brasileira atual, mimetiza, às avessas, a espetacularização da arte: muita autopromoção e nenhuma criação e/ ou invenção, isto é, sem sentido crítico. Andy Wharol acertou: os artistas preferem a fama à lama.

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Por uma questão ética, não me permito falar sobre o meu próprio trabalho. Prefiro remeter os leitores de *Teresa* ao meu *website*, onde poderão encontrar alguns escritos de outros sobre o que produzo: <http://regisbonvicino.com.br>. E igualmente prefiro falar por meio do poema "Prosa", que ora envio como parte da resposta.

Prosa

Um poema não se vende como música, não se vende como quadro, como canção, ninguém dá um centavo, uma fava, um poema não vive além de suas palavras, sóis às avessas, não se vende como prosa, só como história ou arremedo de poema, não se vende como ferro-velho, pedaços de mangueira de um jardim, tambores de óleo queimado, sequer um pintassilgo, cantando no aterro de lixo ou a língua negra dos esgotos, que floresce algas, não se vende como grafite, não se vende como foto, vídeo ou filme de arte, não se vende como réplica ou post-card, mau negociante de inutilidades, me tenha impregnado da praga das palavras.

Como você pensa a forma literária?

A partir de um diálogo entre a tradição literária e o agora, num confronto violento entre eles. O que produzo é muitíssimo diferente do que João Cabral produziu, mas sinto-me próximo dele, em todos os aspectos (menos na grandeza); não falo de mim em meus poemas. E dou importância ao acabamento formal de um poema. Se fosse um poeta norte-americano, gostaria de ter sido um objetivista (William Carlos Williams, George Oppen sobretudo). Dou importância à linguagem e procuro juntar conteúdos à forma, mensagens às formas.

Os primeiros livros de **Régis Bonvicino** (1955) encontram-se reunidos em *Primeiro tempo* (Perspectiva, 1995). Dirigiu as revistas de poesia *Qorpo estranho* – com três números –, *Poesia em greve* e *muda*. Fundou, em 2001, e codirige, ao lado de Charles Bernstein e Idalia Morejón, a revista *Sibila* (<http://www.sibila.com.br>), publicada atualmente pela Martins Editora. Seus três primeiros livros estão reunidos em *Primeiro tempo* (Perspectiva, 1995). *Página órfã, poemas* foi editado em 2007 (Martins Fontes).

Ruy Proença

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Independentemente do que motiva o fazer literário, o resultado trará sempre marcas de sua época. A ideia de um literário a-histórico é inviável, porque a obra é fruto de escolhas pessoais, feitas com base em valores estéticos, políticos, filosóficos, religiosos, materiais etc. construídos socialmente. Cada obra traz em si as chaves de uma visão de mundo. Quer o autor tenha consciência disso ou não. O interessante é que, na literatura em geral, e talvez de forma mais concentrada na poesia, àquilo que é essencialmente temporal, histórico, vem juntar-se, quase sempre, outra dimensão, que é atemporal ou que, ao menos, não está tão ligada a seu tempo. Focalizando apenas a poesia, acredito que o tempo literário é um território de interrogação do tempo presente, ainda que conforme uma lógica particular. Desnecessário é dizer que o presente carrega o passado e uma perspectiva de futuro.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Além de um território de interrogação daquilo que se busca apreender, compreender, a arte e, em especial, a poesia são para mim uma expressão de inconformismo, de resistência contra o que nos humilha, nos fragiliza como seres humanos.

A noção de que o tempo de cada indivíduo possa ser pautado por interesses alheios, quase sempre ditados por fatores econômicos, me incomoda. Há uma atrofia da personalidade quando ficamos superexpostos ao bombardeio de "informações" e interesses mercadológicos que grassam nos meios de comunicação.

O que vemos é um mundo reificado, espetacularizado e em conflito: de um lado os que podem, pelo seu cacife econômico; de outro, os que não. De um, os que nasceram para vencer; de outro, os eleitos para perder. E o que vale para pessoas, grupos sociais, vale também para os povos. A arte, sendo feita por homens, não está livre disso.

Mas me pergunto: o poder não terá sempre sido injusto, trágico?

Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Não tenho resposta pronta para essa questão. Quando penso na grandeza de um Mário de Andrade, no seu esforço titânico de atualização da identidade cultural brasileira; ou na genialidade de um Guimarães Rosa, no seu inimaginável trabalho de recriação da língua, sinto-me uma formiga massacrada por elefantes. Felizmente, há lugar no mundo também para as formigas. É por isso que peço num poema: "quando morrer/ me enterrem numa caixa/ de fósforos".

De qualquer forma, em que pese certa impotência para pensar nosso tardo modernismo, vejo meu trabalho mais enraizado numa linhagem lírica, imagética, objetivista, acentuando-se já há algum tempo um viés mais reflexivo.

Como você pensa a forma literária?

Atendo-me exclusivamente à poesia, e mais, à poesia impressa, penso que, embora a ideia do poema possa ser, e muitas vezes de fato é, concebida *a priori*, a forma literária em si acontece ou ao menos continua a acontecer durante o processo de elaboração. Radicalizando, arriscaria dizer que cada poema vai construindo sua forma particular antes e durante sua realização. Reconheço a importância de se conhecerem e dominarem as formas fixas, as diferentes métricas, mas julgo importante também, depois de tudo assimilado, deixar-se levar pelo esquecimento e estar aberto à intuição.

Quanto à construção do livro, em meu caso, acredito que valha o mesmo modo de trabalho, ou seja, sua organização tem se dado principalmente como consequência e menos como projeto.

Ruy Proença (1957) publicou *Pequenos séculos* (Klaxon, 1985), *A lua investirá com seus chifres* (Giordano, 1996), *Como um dia come o outro* (Nankin, 1999) e *Visão do ferro* (Editora 34, 2007). Desde 1990 integra o Grupo Cálamo de criação poética, do qual participou das coletâneas *Lição de asa* (Iluminuras, 1993), *Vila Lira Rica* (Edição dos Autores, 1995), *Desnorte* (Nankin, 1997).

Veronica Stigger

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Tendo a construir meus contos como se eles se passassem num lugar e num tempo indefinidos – embora, na maioria das vezes, eu saiba exatamente onde eles se passam (e espalho pequenas evidências disso para que o leitor aplicado possa descobri-lo...). Creio que esta disposição para certa vagueza de espaço e tempo deriva de uma tentativa de mimetizar a deslocalização e a atemporalidade características dos contos de fadas, das lendas, dos mitos – formas que venho estudando há bastante tempo, em associação com certos procedimentos da arte moderna. No entanto, operar por meio de uma eliminação – retórica, estratégica – do tempo histórico não quer dizer dar as costas para este tempo ou anular a percepção da "realidade". Pelo contrário: parece-me que esta é uma maneira crítica – e, de certo modo, mais eficaz – de dizer algo de novo sobre este tempo. Um retrato da realidade como reflexo leva ao reconhecimento, à familiaridade, o que considero, no fundo, apaziguador. Aquilo que não é reflexo (visível) conduz ao estranhamento que, quero acreditar, é mais propício à reflexão (mental).

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

A palavra *espetáculo* vem de uma raiz indo-europeia, **spek-*, cujo sentido original é "olhar com atenção". Esta é, ou deveria ser, a exigência fundamental de qualquer obra literária ou artística. Se pensarmos nisso, a "espetacularização" contemporânea da arte pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma radicalização de um aspecto originário da arte (seu oferecer-se a um olhar atento) e como uma vulgarização desse aspecto (tudo se oferece tão explicitamente, que nenhuma atenção resiste). Temos aí um impasse, com que todo artista de nosso tempo tem de se confrontar, não podendo, a meu ver, simplesmente fingir que não existe. Não há como optar, *a priori*, pela espetacularização ou pela não espetacularização. Já dizia Adorno: "Toda e qualquer obra de arte, pela sua simples existência, enquanto obra estranha ao que está alienado, conjura o circo; está, porém, perdida logo que com ele compete" (Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 99). De minha parte, tento trabalhar criticamente com a dimensão espetacular inerente à arte do nosso tempo. E *criticamente* quer dizer, sobretudo, *ironicamente*. Não por acaso, pensei o meu livro mais recente, *Gran Cabaret Demenzial*, como um *cabaret*, como um espetáculo no qual se sucedem apresentações as mais diversas. Mas essas apresentações são às vezes bastante deceptivas do ponto de vista espetacular, na medida em que, pela ênfase no estranhamento, evito as táticas básicas da cultura do espetáculo: a identificação empática e a conclusão consoladora (e conciliadora).

Como você pensa a forma literária?

Não penso a forma literária como algo estável ou estanque, fixada em gêneros definidos, como o conto, o poema, a novela, o romance. Parece-me que a estabilidade é uma exigência antes do mercado do que da própria arte. Gosto de trabalhar com a forma, desrespeitando propositalmente os limites dos gêneros. No *Gran Cabaret Demenzial*, creio que isso fica mais evidente. Embora o veja como um livro de contos, seus textos assumem as mais variadas formas: poemas, anúncios publicitários, legenda fotográfica, palestra, peça teatral – e até contos propriamente ditos... O livro mesmo, como já salientei, se constitui como um espetáculo. No lugar de um sumário, tem um "programa".

Atrai-me certa promiscuidade formal. Acho-a mais verdadeira quanto ao tempo em que vivemos.

Veronica Stigger (1973) é escritora e crítica de arte. Publicou *O trágico e outras comédias* (Angelus Novus, 2003/ 7 Letras, 2007), *Gran Cabaret Demenzial* (Cosac Naify, 2007), *Os anões* (Cosac Naify, 2010) e *Dora e o sol* (Editora 34, 2010).

Zulmira Ribeiro Tavares

Como você pensa a relação entre o tempo literário e o tempo histórico?

Em sentido amplo tal relação se acha presente em qualquer obra, de maneira menos ou mais nítida, conforme as informações e/ou noções que o escritor deles tenha. Não importa se muito fragmentada, "precisa" e/ou tendendo ao mito. Tampouco importa se muito, ou pouco consciente. Naturalmente a relação se entrelaça ao tempo do próprio autor, digo, ao tempo de sua pequena, particular história, e que constitui parte do modo com que se organiza a forma literária. Já em sentido estrito pode "o tempo histórico" ser, de muitos modos, a figura base da própria obra. Em *A vida de Galileu*, peça teatral de Brecht, por exemplo, sua presença como matéria literária tira parte de sua força, assim julgo, da leitura feita pelo autor, *a partir de seu próprio presente* (escrita e reescrita de 1937 a 1955), sobre o período da Inquisição tratado. De como Galileu com sua extraordinária vida – de afirmação do conhecimento, de posterior negação do conhecimento, de persistência ainda assim no que *sabe* ser o conhecimento – é apresentado a partir do fluxo do tempo histórico condensado, confirmado e iluminado por um olhar posterior.

Quais procedimentos sua obra adota diante de um mundo em que predominam a ação econômica e a espetacularização da arte?

Nenhum procedimento em especial, pois não escrevo, enquanto autora de ficção, em função de tais questões, ou nelas pensando. O que não quer dizer que os temas mencionados não possam estar presentes em algum trabalho meu como motivo, ou como resultado do meio em que vivo. A respeito, teria a dizer sobre as questões tratadas que a predominância do econômico na existência é irreversível, (e cada vez mais ampla, sustentada por uma mídia sempre ampliada pela informática), o que, em consequência, não permitiria retroceder na prática da vida em sociedade a um universo de trocas com pouca intermediação. Tampouco supor que por meio delas os conteúdos veiculados (no caso obras literárias) chegassem ao destinatário por meio de uma participação econômica frágil e limpinhos de espetacularização, como vem formulado na pergunta. O que, sem dúvida, pode resultar em uma transmissão distorcida, entendido o termo "espetacularização" apenas em sua acepção predominante, negativa, como algo espetaculoso (pomposo, excessivo etc). Pode resultar sim, mas não necessariamente.

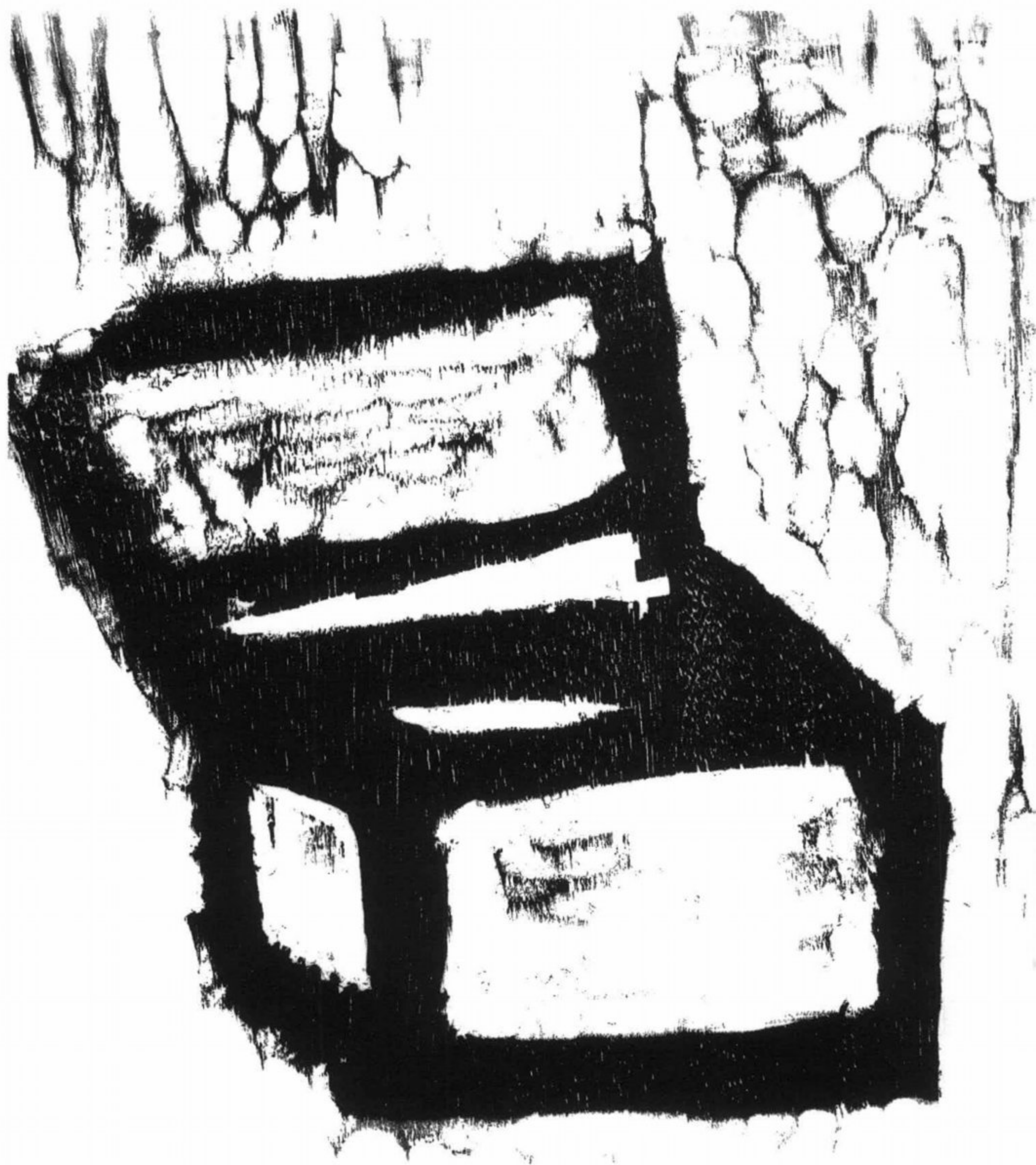
Qual reflexão sua obra produz sobre a tradição literária brasileira?

Sinceramente, naquilo que já escrevi não percebo qualquer reflexão a respeito. Influências, devo tê-las sofrido e muito, porém mescladas a falas, escritas e fatos não literários.

Como você pensa a forma literária?

Sem modelo de origem. Tenho-a como figuração da própria atividade literária à medida que esta prossegue. Em suma, por meio de uma reciprocidade muito rica. O que ocorre pelo fato de sua matéria ir ganhando consistência por meio da ampla gama de variações que a existência oferece como linguagem. Vale dizer, pela forte presença da intersubjetividade em um projeto singular. O que não exclui de início alguma figura base, ou tema, como exemplifiquei com a peça sobre Galileu.

Zulmira Ribeiro Tavares (1930) publicou *Termos de comparação* (Perspectiva, 1974), *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982), *O nome do bispo* (Brasiliense, 1985), *O mandril* (Brasiliense, 1988), *Joias de família* (Brasiliense, 1990), *Café pequeno* (Companhia das Letras, 1995), *Cortejo em abril* (Companhia das Letras, 1998), entre outros.

3 • ENSAIOS

Sobre estratégias identitárias

Walnice Nogueira Galvão

Resumo: O texto propõe que se avalie o romance brasileiro contemporâneo nos contextos nacional e internacional. Para compreender a busca de identidade desse romance, é necessário levar em conta a eclosão da biografia. Para precisar o que significa neste momento a questão da identidade postulada por ele, é bom atentar para a fonte da preocupação com identidade, que não é a mesma dos séculos passados. Sugere-se que se recuse a etiqueta de "pós-colonial" quando aplicada à literatura de nações que são independentes há perto de dois séculos. **Palavras-chave:** romance brasileiro contemporâneo, questão identitária, multiculturalismo.

Abstract: *This paper intends to evaluate the Brazilian contemporaneous novels in the national and international context. However, to comprehend the efforts of these novels looking for an identity it is highly necessary to take into account the rise of the biography. At the moment, the precise meaning of the identity question presupposed in the novels points out the preoccupation intertwined with the concept of identity which may be considered different in the past centuries. It has been strongly recommended to not use the term of "post-colonial" when the conception is applied to the literature of those nations which have been considered independent for almost two centuries.* ***Keywords:*** *Brazilian contemporaneous novels, identity question, multiculturalism.*

Nunca se editou tanto no Brasil: o mercado editorial cresceu a tal ponto que, antes da retração dos últimos anos, elevou o país ao décimo lugar no *ranking* mundial. A produção atualmente é vasta e variada. Convém estudar essa produção nas linhas mestras, atendendo a que, no romance brasileiro, as estratégias identitárias diferem bastante do que se faz na Europa e nos Estados Unidos. Uma perspectiva ampliada auxiliará uma análise que leve em conta não só os temas como também as formas, para indicar as modulações que a narrativa romanesca perfaz no novo milênio.

A questão identitária

A formulação atual de uma questão identitária no romance brasileiro é insatisfatória, pelo que tem de indefinido e por se prestar a equívocos. A "identidade nacional", uma grande questão, foi construída nos escritos do século XIX a partir da Independência, até ser consolidada pelo modernismo. Romancistas, poetas e críticos deram sua contribuição, abraçando a missão de definir e elaborar uma literatura que fosse brasileira, autônoma, independente da portuguesa.

Hoje, o termo se presta a outras coisas, e quem aparenta estar com problemas de identidade são os países ricos, ante o afluxo de forasteiros pobres. Foi o que os levou a postular o "multiculturalismo" e a "diversidade cultural". Ora, esses dados no caso do Brasil são fundacionais: nós *nascemos* multiculturais, nós *inventamos* a diversidade cultural. Tal foi a questão que presidiu ao surgimento de nosso pensamento social e também de nossa literatura. Diferentemente do que se passa nesses países, seria possível apontar três níveis de outras crises de identidade.

Uma primeira, em nível de mercado ou de indústria cultural: ascensão da biografia e declínio do romance.

Uma segunda, em nível de autor: crise de identidade dos escritores que estão procurando definir quem são eles próprios e quais são seus objetivos. De saída, constatamos uma nova divisão do trabalho, pois professores universitários escrevem romances e jornalistas escrevem biografias.

E uma terceira, em nível de gênero: separação radical entre biografia e romance. Este costumava ser uma biografia ficcional, ou seja, a história de um indivíduo, de sua "aprendizagem" e "formação", de sua "educação sentimental", de suas "ilusões perdidas". Todavia, depois que o romance rejeitou seu modelo tradicional pelo

* Comunicação apresentada ao congresso La Fiction Romanesque et la Problématique Identitaire, Rennes, 2006.

mundo afora, no Brasil tudo isso deslizou para a biografia, e o romance partiu em demanda de sua identidade.

Prosa literária

Consideremos primeiro o romance, ou melhor, a prosa literária.

Não há como escapar ao diagnóstico de que nossa literatura desertou o regionalismo para tornar-se metropolitana. Um tal perfil encontra sua expressão na forma dominante do romance de nosso tempo, em qualquer país, e que é o *thriller* ou *roman noir*. O *thriller*, como o chamam os norte-americanos, é definido pela ação violenta cheia de suspense, e não deve ser confundido com o policial, que é apenas uma de suas subdivisões.

Há tempos, o rei do *thriller* é Rubem Fonseca, prezado como contista e como romancista, louvado como jovem promissor a par com Dalton Trevisan, quando ambos surgiram. Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo enxugar nossa prosa. No processo, encolheu o léxico, que se tornou limitado, e a gama de assuntos. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico, e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores – que, assim afinados, passaram a achar outro tipo de prosa indulgente, derramado, beletrista – e a seus seguidores. Essas opções passariam a ser a tônica no panorama literário.

Na criação de personagens, pode-se dizer que o herói e protagonista-símbolo de Rubem Fonseca é o policial, assassino por opção, mesmo quando utilize codinomes elegantes como Matador ou Exterminador, que relevam da *science fiction* cinematográfica e televisiva. Esse homicida-herói pode ser pobre ("Feliz Ano Novo") ou rico ("Passeio noturno"), diletante ou profissional.

Foi assim que Rubem Fonseca veio a ser o correlato urbano de Jorge Amado e seu sucessor. Se Jorge Amado foi durante meio século a figura dominante da literatura brasileira, seu trono hoje é ocupado por Rubem Fonseca.

Na esteira dessa obra, a ascensão do *thriller* tornou-se a mais visível entre nós, representada igualmente por seus numerosos discípulos, entre os quais Patrícia Melo, que escolheu dedicar-se ao tipicamente policial. O *thriller* brasileiro banha-se em violência: esse é seu único assunto, e sobretudo quando se trata de violência urbana. Cito aqui apenas os mais conhecidos: Paulo Lins, Marcelo Mirisola, Marçal Aquino, Ronaldo Bressane, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, Luis Ruffato, Amilcar Bettega Barbosa. E ainda muitos outros, porque se trata do clima dominante. É de lamentar que a exigência de síntese colocada por esta generalização implique apagar as individualidades.

Uma segunda tendência é aquela que se poderia chamar de neorregionalismo. Após meio século de hegemonia, o regionalismo agoniza, mas sobrevive, o que é comprovado por seus continuadores, entre os quais João Ubaldo Ribeiro, Antonio Torres, Francisco Dantas e alguns gaúchos como Tabajara Ruas e Assis Brasil (não confundir com seu homônimo do Piauí, também neorregionalista).

Uma terceira tendência é constituída pela afirmação crescente do romance histórico. Novos autores reelaboram episódios de nossa crônica, recriando-os em craveira ficcional. Podemos ler a vida pitoresca de um poeta da Bahia de antanho, como Gregório de Matos, ou a de um outro poeta mais recente, como Augusto dos Anjos; ou então uma fantasia em torno da vivência brasileira e europeia da mãe de Thomas Mann. Desse modo, nosso panorama literário se amplia, ao oferecer-nos uma meditação sobre os tempos que antecederam ao nosso. Entre neorregionalismo e romance histórico inscreve-se a obra de Márcio Souza, que fala dos fastos da Amazônia, sobretudo em *Galvez, imperador do Acre, Mad Maria* e na série quase completa das *Crônicas do Grão Pará e Rio Negro (Lealdade, Desordem, Revolta* e *Derrota).*

Mais uma tendência que pede destaque é a obra dos pós-modernos. Estes põem em xeque a narrativa tradicional, estilhaçando-a, manejando a intertextualidade, a colagem e a montagem, em certos casos até recorrendo à ilustração. Em seu propósito de desconstruir a narrativa, revelando afinidades com o pós-modernismo, mas resguardando a peculiaridade de cada um, podem-se arrolar os nomes de Ignácio Loyola Brandão, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Chico Buarque de Hollanda, Bernardo Carvalho, João Almino, Valêncio Xavier.

Outra tendência dá voz às minorias, às margens, ao não hegemônico: falamos agora dos homossexuais, dos negros, das mulheres. Esta tentativa de tomar o pulso a tendências, necessariamente arbitrária, incide em recortes, lacunas, superposições. Assim, por exemplo, levaríamos em conta que alguns desses escritores não só representam a tendência em que os colocamos, como ainda podem ter participado de uma urgente tarefa internacional, qual seja a de dar voz a minorias e oprimidos. Sirva de exemplo a narrativa de perquirição do homoerotismo, em que sobressaem livros pioneiros como *Stella Manhattan* e *Keith Jarrett no Blue Note,* de Silviano Santiago; *Morangos mofados,* de Caio Fernando Abreu; *Nove noites,* de Bernardo Carvalho, e todos os de João Gilberto Noll.

De modo similar, a voz dos negros se faz ouvir no presente, especialmente aquela oriunda da periferia e da favela. Em primeiro lugar, é de menção obrigatória *Cidade de Deus,* de Paulo Lins, que fez furor. E *Capão Pecado,* clara transposição do bairro suburbano paulista de Capão Redondo, do cinturão violento da metrópole, onde vive seu autor, o militante da cultura *hip-hop* Ferrez. Ou então uma empreitada

ambiciosa – aliás um feito inédito em nossas letras –, como a de Ana Maria Gonçalves e seu romance *Um defeito de cor*, que dedica perto de mil páginas a retraçar o percurso existencial de uma escrava no Brasil, desde sua captura na África.

O resgate das reivindicações das mulheres é notável nos trabalhos universitários, com a revelação de obras escritas no feminino relegadas ao olvido, nos séculos anteriores; mas também, talvez de modo menos aparente, na ficção. Para começar, depois de uma plêiade de veteranas ainda publicando, surge no Nordeste Marilene Felinto, jornalista e escritora na ativa, que é lembrada pelo premiado *As mulheres de Tijucopapo*, celebração das heroínas pernambucanas que pegaram em armas para expulsar o invasor holandês. Em São Paulo, a citadina Márcia Denser destaca-se pela ousadia dos temas, ostentando a sexualidade feminina, mostrando a mulher que abre caminho no torvelinho cheio de ciladas da metrópole, contestando o poder masculino. Exemplares de sua obra são os contos de *O animal dos motéis* e de *Diana caçadora*, de títulos sintomáticos. Seus livros mais recentes são *Toda prosa*, que reúne inéditos e dispersos, *Caos* e *Caim*. Ao Sul, a gaúcha Letícia Wierzchowski, em *A casa das sete mulheres*, vitoriosa minissérie televisiva em 2003, retoma a já tantas vezes explorada Revolução Farroupilha, clichê da literatura dos pagos, mas virando-o do avesso ao adotar o ponto de vista das mulheres que permaneceram em casa enquanto os homens partiam para o campo de batalha.

Multiculturalismo e saga da imigração

Exige exame mais detido, devido à voga internacional, uma última tendência, que guarda similaridades com o romance histórico, sem com ele se confundir: é a saga da imigração. Nos anos 1920 e 1930, o modernismo ocupou-se do recém-chegado contingente italiano, que vincou o tecido sociocultural, sobretudo em São Paulo. Desde então, pudemos ler romances que falam da chegada e da acomodação dos galegos espanhóis (Nélida Piñon), dos judeus (Moacyr Scliar), dos árabes (Raduan Nassar, Milton Hatoum, Salim Miguel e o refinado Alberto Mussa, que se inspira na mitologia de seus ancestrais). Aguardamos mais aportes, quando verificamos a existência de etnias relevantes já enraizadas, mas ainda sem voz literária, como a japonesa. A registrar que as obras de alguns dos supracitados transbordam dessa temática e se desenvolvem em várias direções.

Há muito a fazer, mas da valia da empreitada falam tanto os resultados obtidos entre nós quanto a literatura de língua inglesa no passado, com o que já soube extrair de situações de expatriamento e de fricção interétnica. Os sul-africanos brilharam na crônica do *apartheid*; basta lembrar Nadine Gordimer e J. M. Coetzee, ambos prêmio Nobel.

Os norte-americanos elaboraram todo um ciclo de romance (e de cinema) da imigração, enquanto os ingleses fizeram o processo do imperialismo. Dentre estes últimos, ressaltam o naturalizado Joseph Conrad, Rudyard Kipling, parte da obra de Somerset Maugham, *Uma passagem para a Índia*, de E. M. Foster, e vários livros do funcionário colonial George Orwell, outros que não seus mais conhecidos *1984* e *A revolução dos bichos*. O grande cineasta inglês David Lean participou com destaque do processo, sondando o confronto entre seus compatriotas e os indianos (segundo E. M. Foster), os árabes (*Lawrence da Arábia*), os irlandeses (*A filha de Ryan*), os japoneses (*A ponte do rio Kwai*) etc.

Cabe observar que, na atualidade, esta tendência é uma das mais atraentes para o público do exterior, na figura do "romance étnico", que a crítica rotula indevidamente de "pós-colonial", última moda da indústria cultural cosmopolita. Mencionaremos alguns *best-sellers*, como *O deus das pequenas coisas*, de Arundathi Roy, indiana que vive em seu país natal; *O ventre do Atlântico* e *Kétala*, de Fatou Diome, senegalesa radicada na França; *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, afegão que mora nos Estados Unidos; *Feras de lugar nenhum*, de Uzodinma Iweala, nigeriano, cuja ação se situa num país africano não identificado; *Intimidade* e *No colo do pai*, do inglês de origem paquistanesa Hanif Kureishi. Uma leitura mesmo sumária mostra que os enredos giram em torno de uma ou mais cenas centrais de brutalidade escabrosa, o enredo todo construindo um suspense que vai ter seu clímax e desenlace nessa cena. Tal cena, em seu sadismo básico, tem em mira atiçar o voyeurismo do leitor, ao mesmo tempo que degrada ainda mais os nativos.

Estes são apenas alguns exemplos, mas basta entrar numa livraria para encontrá-los às dezenas e às centenas. Uma vista de olhos no cinema pode ser elucidativa. No último festival de Berlim havia quatro filmes brasileiros "de favela", e um deles levou a mais alta láurea. Em meio ao troar da metralha, passou despercebida uma joia em surdina, o delicado e minimalista *Mutum*, inspirado em Guimarães Rosa. Há que refletir sobre o seguinte: essa literatura e esses filmes oferecem aos brancos ricos o exotismo a que eles aspiram. Para reassegurá-los de sua supremacia, a atração hoje é essa, de facínoras mestiços: exotismo não só africano e asiático, mas também nosso. Assim, os países periféricos fazem literatura e cinema "de exportação", ou seja, exportam matéria-prima colonial em nível simbólico.

É curioso que, no caso dos estrangeiros mencionados, se evite colocar uma séria indagação propriamente literária: estes autores escrevem na língua do conquistador, e não nas deles mesmos. Isso ocorre também nos países africanos do antigo império colonial português, e nos relatos dos índios seja do Brasil, seja da América Espanhola.

Se o assunto for a adaptação dos desterrados, o território se situará nos enclaves de estrangeiros de pele escura nos países ricos. Para os demais, o cenário comum

é o torrão natal, sempre exótico – Iraque, Irã, Afeganistão, nações africanas, Índia, Paquistão, Brasil. Por isso, o romance que chamei de "étnico", ao contrário da saga brasileira da imigração, localiza-se de preferência em sua pátria, seu ponto de partida. No mesmo registro, o leitor já dispunha anteriormente da ficção de Salman Rushdie, autor do notório *Versos satânicos,* e do prêmio Nobel V. S. Naipaul, de Trinidad, ambos cidadãos da Inglaterra, mas de origem indiana.

Uma última advertência: por limitação de espaço, são citados neste panorama apenas os autores e obras mais divulgados.

Biografias

O novo biografismo nacional tem origem específica no resgate da saga da esquerda, duramente reprimida pela ditadura militar que se implantou por golpe em 1964. Depois se ramificaria em várias direções, afora a biografia: na literatura, no romance, na reportagem, no tratado histórico. E em cinema, no filme de ficção, no documentário longo, no documentário curto para TV, no telefilme e no docudrama.

Sua origem pode ser rastreada em dois outros gêneros: de um lado o memorialismo, de outro o romance-reportagem.

Ao contrário do que acontecia anteriormente, quando era tarefa de velhos, o novo memorialismo é obra de jovens – esse fenômeno curioso, gente de pouca idade a escrever memórias – os jovens da guerrilha. O primeiro, que permaneceu como uma espécie de carro-chefe, é *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira. Encontra-se nesse memorialismo uma discussão político-ideológica em primeiro plano, mas também uma meditação sobre o quanto a militância e a clandestinidade interferiram numa mocidade que talvez fosse corriqueira.

Já o romance-reportagem, de modelo norte-americano, ficcionaliza eventos de impacto midiático, em geral na área da delinquência e da contravenção. Aqui podemos lembrar os nomes de José Louzeiro e de Percival de Souza. O primeiro escreveu aquele de maior êxito, *A infância dos mortos* (1977), sobre meninos de rua e os maus-tratos de que são vítima. Transposto para o cinema por Hector Babenco, como *Pixote: a lei do mais fraco* (1980), faria carreira internacional e tornaria seu autor famoso.

Como seu nome indica, o romance-reportagem desenvolve um discurso praticamente indiscernível do jornal: sensacionalismo, ângulo de terceira pessoa, linguagem desataviada e que não evita o lugar-comum etc.

Embora posteriormente suplantado pelo biografismo, o gênero continua atual. Drauzio Varella – autor de *Estação Carandiru*, que vendeu 470.000 exemplares – ficou famoso e ganhou *talk-show* na televisão. Viria a se tornar uma autoridade midiática em assuntos de saúde.

Alguns traços do memorialismo e do romance-reportagem permeariam o biografismo, que assim ficou contaminado por ambos. Do memorialismo, a experiência pessoal: os autores não estão registrando suas próprias vidas, mas vidas com as quais se identificam, que fazem parte de sua experiência vicária e que aprovam, de uma maneira ou de outra. Do romance-reportagem: ao fazer uma biografia, cercam uma área e tratam de investigá-la minuciosamente, inventariando sua cartografia social e humana.

Se indagarmos quais são os marcos do novo biografismo, logo identificaremos *Olga*, de Fernando Morais, que vendeu 170.000 exemplares só na reedição pela Companhia das Letras, sem contar a edição original pela Alfa Ômega. Segue-se a profissionalização do autor, paralelamente à de Rui Castro, ambos tendo escrito já perto de uma dúzia desses livros cada um. Entre as deste último, as de Garrincha, Nelson Rodrigues, Carmen Miranda. De Fernando Morais, a mais recente é a de Paulo Coelho.

Dois traços, perdidos na sequência, definem os inícios do novo biografismo: em primeiro lugar, versaria as vidas pouco divulgadas ou de brasileiros ou de pessoas de interesse crucial para a história do Brasil; em segundo, defenderia causas progressistas. Detecta-se a necessidade de urdir a crônica dos tempos próximos, enquanto o recuo azado à historiografia demorasse a se instalar. O fato de alguns deles terem-se tornado *best-sellers* foi uma benesse a mais. Essas narrativas não se transformam propriamente em ficção, mantendo antes uma voz neutra e objetiva, mais próxima do jornalismo, não escondendo seu parentesco com a crônica.

Acrescente-se que tais livros são bem menos sisudos que as biografias oficiais, em geral panegíricas, ou as teses. Descartam uma certa solenidade, típica do gênero; em contrapartida, por vezes acolhem versões fantasiosas, pouco comprováveis. Mas o fato de seus autores serem jornalistas, mestres de uma escrita fluente e vivaz, sem dificuldades de leitura, além de incorporarem técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o *flashback*, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos, torna indistintas as fronteiras entre os dois domínios.

As editoras farejaram o maná e meia-dúzia delas se lançaram à fabricação de biografias apressadas. Como por exemplo uma coleção sobre personalidades mais ou menos conhecidas do entretenimento, cada volume delgado tendo por base um depoimento de três horas do próprio biografado.

Ao que tudo indica, a evolução do jornalismo vem expulsando da página impressa profissionais veteranos, especialmente aqueles mais ligados ao campo cultural, que então empregam seus talentos em programas de televisão, em revistas eletrônicas ou no biografismo. A isso associa-se a expansão do mercado editorial nos anos 1990, quando proliferaram as pequenas editoras, elevando o total dessas empresas no país a cerca de 500, na estimativa da Câmara Brasileira do Livro. Dentre elas, umas 50 maiores controlam 70% do mercado, sobrando uma pequena parcela para as muitas outras. Trata-se de um mercado nada desprezível, já que seu volume de negócios, embora menor quando comparado ao das línguas dominantes, é da ordem de dois bilhões de dólares, classificando-o como o décimo do mundo.
O êxito de mercado e as altas tiragens que tais livros alcançam obrigam à cogitação de que seu condão possa beneficiar-se de ainda outro ingrediente ficcional. De fato, parece ter migrado para o biografismo aquilo que tornava atraente o romance oitocentista, ao privilegiar um herói e os anos de sua formação, e que acabou por desaparecer no século seguinte, quando as vanguardas tenderam a eliminar o enredo. Dessa maneira, a ficção abria as comportas para a vivência vicária, preenchendo funções psicológicas e sociais valiosas, cujas virtualidades parecem ter-se refugiado hoje nas modalidades biográficas. Enquanto isso, nos catálogos das editoras diminui o número de romances e aumenta o de biografias.

Protagonistas

Vejamos de quem tratam essas numerosas biografias. Adianto aqui alguns nomes.
Em primeiro lugar, e disparado, confirma-se a posição fora do comum que a música popular ocupa na vida dos brasileiros: a maior frequência é de figuras ligadas a essa área. Já ganharam livros Pixinguinha, Ary Barroso, Lamartine Babo, Baden Powell, Mário Lago, Luiz Gonzaga, Cazuza, Cauby Peixoto, João Gilberto, Aracy de Almeida, João do Vale, Orlando Silva, Elis Regina, Chiquinha Gonzaga, Nássara, Orestes Barbosa, Nelson Cavaquinho, Monarco, Zeca Pagodinho, Renato Russo, Zé Kéti, Wilson Batista, Chico Buarque, o Clube da Esquina e a Bossa Nova. Dentre os eruditos, Villa-Lobos. Os mais populares e pitorescos receberam até mais de um, como é o caso de Noel Rosa, Carmen Miranda, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Adoniran Barbosa.
Em segundo lugar, os holofotes iluminam a cena política. E nela, os profissionais, como Ulysses Guimarães, Carlos Lacerda, Gustavo Capanema, Oswaldo Aranha. Ou Gregório Fortunato, o guarda-costas de Getúlio Vargas, estopim de sua ruína.

Ou pessoas de projeção com alcance político, como D. Helder Câmara e Sobral Pinto. Cortando o passo aos biógrafos, D. Paulo Evaristo Arns, como os dois anteriores figura de proa na resistência à ditadura, produziu em 2000 sua autobiografia. Ganham destaque os presidentes da República, como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, marechal Castello Branco, Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Estes dois foram até agraciados com um mesmo livro, que coteja a vida de ambos.

Em terceiro lugar, num gênero em que o monopólio da autoria cabe aos jornalistas, estão os próprios jornalistas, seguidos por personalidades de palco ou tela. Entre os primeiros, Chateaubriand, Davi Nasser, Samuel Wainer, Paulo Francis, Nelson Rodrigues, Roberto Marinho: por enquanto só os mais espetaculares ou polêmicos. Os de palco ou tela, mina que mal começa a ser explorada, já têm Glauber Rocha, Dercy Gonçalves, Cacilda Becker, Cleide Yaconis, Lélia Abramo, Procópio Ferreira, Ana Botafogo, Humberto Mauro, Anselmo Duarte, Mazzaropi, Ruth de Souza, ou um apresentador de TV como Sílvio Santos. Sem contar as inúmeras que têm surgido nas novas e apressadas coleções que focalizam gente de telenovela.

Constituem exceções as biografias de alguém menos bafejado pela mídia e fora desses três grupos, entre eles Portinari, Tarsila do Amaral, Pagu, Carlos Drummond de Andrade, Lota Macedo Soares (com Elizabeth Bishop), Pedro Nava. Infelizmente, as biografias literárias estão nesse caso. Afora personalidades que imantam os trabalhos, como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto, poucas há, e não seduzem as teses universitárias, embora ultimamente surjam indícios de retomada. Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Mário Faustino estão entre os raros contemplados nos últimos tempos, enquanto Clarice Lispector tem recebido várias. Mas alguns dos mais relevantes escritores de tempos anteriores ainda aguardam o privilégio.

Destino das biografias

É de notar que o novo biografismo, bem mais que o romance, constitui uma fonte para o cinema e a televisão que ainda está longe de se esgotar, em adaptações para filmes de ficção, documentários, docudramas, telefilmes e séries televisivas, alimentando outros circuitos da indústria cultural. Paralelamente, nota-se um desenvolvimento extraordinário da cinebiografia documentária, exibida com frequência na televisão, em formato de meia ou uma hora, quando não do tamanho de um longa-metragem normal. E não só os óbvios, como Santos Dumont, Glauber Rocha, Mário de Andrade, Lampião, Juscelino Kubitschek, Jango Goulart, Getúlio Vargas,

Jânio Quadros, Teotônio Vilela, Carlos Drummond de Andrade, até figuras esquivas como Sousândrade. Não é de estranhar o nível de excelência que alcançaram nossos documentários, arrebatando prêmios e público, ao constituir um terço dos filmes realizados. Registre-se que *Cabra marcado para morrer*, clássico dirigido por um dos mais reputados documentaristas, Eduardo Coutinho, é uma biografia, a da militante Elizabeth Teixeira, viúva de um líder das Ligas Camponesas de Pernambuco.

Já a cinebiografia ficcional é de há muito um gênero profícuo em Hollywood, com maior ênfase nas personalidades do mundo musical – cantores, compositores, bailarinos, instrumentistas etc. –, mas incursionando por outras áreas, como os esportes e a política. No Brasil, sublinhando a vertente e confirmando o fascínio que a vida dos outros exerce, dois campeões nacionais de bilheteria foram justamente cinebiografias. *Cazuza* e *Olga* atraíram cada um três milhões de espectadores, o que não é pouco em comparação ao campeão absoluto, *Homem Aranha,* com oito milhões. Ademais, ficaram entre os dez mais assistidos.

Nisso, as biografias suplantam a literatura conspícua. Por isso mesmo, seus autores não são basicamente escritores de literatura do tipo tradicional, mas antes jornalistas, desdobrados em roteiristas de cinema e televisão, bem como autores de telenovela, o que certamente pesa sobre a maneira de escrever. Acresce que são vigorosas e interessantes, enquanto os romances e contos andam meio repetitivos.

Esbocei aqui os delineamentos, talvez um tanto esquemáticos, de um livro anterior. Minha proposta é que se avalie o romance brasileiro contemporâneo nos contextos nacional e internacional. Para compreender a busca de identidade desse romance, é necessário levar em conta a eclosão da biografia. Para precisar o que para nós significa neste momento a questão da identidade postulada pelo romance, é bom atentar para a fonte da preocupação com identidade, que não é a mesma dos séculos passados. E, mais uma vez, sugiro que se recuse a etiqueta de "pós-colonial" quando aplicada à literatura de nações que são independentes há perto de dois séculos, a exemplo do Brasil e dos países da América Espanhola.

Walnice Nogueira Galvão é professora titular da Universidade de São Paulo, *visiting scholar* da Columbia University e professora visitante da Université de Paris VIII e da University of Texas System. É autora de *Euclidiana:* ensaios sobre Euclides da Cunha (Companhia das Letras, 2009); *Mínima mímica* (Companhia das Letras, 2008); *Tapete afegão* (Companhia das Letras/ Nacional, 2008); *A donzela guerreira:* um estudo de gênero (Senac, 1998), entre outros.

Do horror: a cena contemporânea

Celso Favaretto

Resumo: Hoje a representação do horror não mais decorre, como se acreditou, da multiplicação dos teatros da memória e da perda de eficácia dos dispositivos da representação, efetuados pelo enfraquecimento do simbólico, com a contribuição das várias tecnologias da comunicação. Tal enfraquecimento resulta da potência das imagens que circulam, do excesso e da espetacularização que compõem o seu regime estético. Passados o tempo de circulação de teorias e as experiências de fechamento da representação, percebe-se que não temos ainda "uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas". **Palavras-chave:** representação do horror, vanguardas modernas, arte contemporânea.

Abstract: *The representation of humor today does not result, as it was believed, from the memory theaters multiplication, neither from the efficiency loss of means of representation, taken effect by the waning of the symbolic, with the contribution of various communication technologies. Such waning results from the power of the images circulating, from the excess and spectacularization that make up the esthetic regime. After the time of circulating theories and experiences of closing the representation, it can be noted that we still don't have "a language which is worth translating the current state of things".* **Keywords:** *representation of horror, modern avant-garde, contemporaneous art.*

Das referências de Conrad e Eliot a Coppola – *O coração das trevas*, citado na epígrafe de *Os homens ocos* ("O senhor Kurtz, ele morreu") e em *Apocalipse now* –, aos acontecimentos históricos e na vida de todo dia; de Auschwitz ao Vietnam, das torres de Nova Iorque ao Iraque, das hecatombes naturais aos desastres aéreos, da miséria, das epidemias aos genocídios em Ruanda e outras mazelas que grassam nos diversos continentes, ressoa o grito terrificante: "O horror, o horror!".

A representação do horror e da morte, constantes na arte desde sempre, passou no século XX por uma rápida transformação: da crença na morte da representação à sua reaparição; e, inversamente, da representação da morte à efetivação das imagens da morte na realidade. Porque, cada vez com mais frequência e intensidade, vem ocorrendo alguma coisa semelhante ao que na psicanálise é designado como passagem ao ato: entre a representação e os atos impulsivos, violentos, agressivos e mortais parece não haver distância. A ausência do efeito de choque e do sentimento de estranheza parece derivar de uma espécie de naturalização da violência e da morte. Assim, o horror.

Hoje, a representação do horror não mais decorre, como já se acreditou, da simples multiplicação dos teatros da memória e da perda de eficácia dos dispositivos da representação, efetuados pelo enfraquecimento do simbólico, inclusive com a contribuição das várias tecnologias da comunicação. Especificamente, tal enfraquecimento resulta da potência das imagens que circulam, do excesso e da espetacularização que compõem o seu regime estético. Atualmente, esta potência depende da aplicação, certeira ou equivocada, dos efeitos de presentificação; dos modos de experimentar as coisas em presença ou da tentativa de instaurar a presença como antídoto às da representação, às falsificações do real; ou ainda, como antídoto à própria crença de que o real pode ser representado. O horror de Conrad e de Coppola parece também atualizar o que diz Eliot em *Quatro quartetos*: "o gênero humano/ não pode suportar tanta realidade".

Passados, na arte e na filosofia da modernidade, o tempo de circulação de teorias e experiências de fechamento da representação, percebe-se que a questão agora é outra: não temos ainda "uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas", que corresponda "a situações completamente indeterminadas, aleatórias, flutuantes". O que temos "é a linguagem da representação, que é a linguagem do sujeito – o que, aliás, é bom, ela é simbólica, ambivalente".[1] Ela não serve para falar daquilo que nos perturba – o horror –, pelo menos tal como ela aparece nos vários teatros da representação, artísticos ou culturais, sempre interessados em

1 Cf. BAUDRILLARD, Jean. Entrevista. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1987. Ilustrada, p. A-37.

responder a exigências diversas de identificação dos espectadores ou dos protagonistas de uma realidade em cena. Pois "a linguagem que dá valor objetivo à representação é um processo de identificação e de sublimação que funciona no medo e se constitui como um véu, uma tela (*écran*) que nos separa e nos protege do fluxo caótico do devir".[2] O horror é, assim, o irrepresentável, o inominável.[3]

Talvez seja este o grande desafio colocado para todas as artes depois do grande trabalho das vanguardas, que levou ao fim as possibilidades da crítica da representação, com a destruição das convenções que presidiam à produção da ilusão. A recuperação da presença, agora entretanto uma espécie de aura transmutada, tem em vista repropor o sentido da representação. Depois da assepsia, ou da terapia, efetuada pelo trabalho das vanguardas, que pôs em causa a representação como sistema, linguagem e modo artístico produzidos nos tempos modernos – com o seu perspectivismo e experimentalismo científico, com o alargamento das fronteiras geográficas e culturais, com a invenção do espaço pictural, do espaço teatral, do espaço literário e da escala musical –, a presença e a pura materialidade da forma são reivindicadas como possibilidades de reencontro com uma realidade aquém ou além da simulação do real.

Livre do imperativo moderno, particularmente vanguardista, de propor a ruptura e buscar o novo, muita arte dita contemporânea vaga no indeterminado, tendo que definir, em cada caso, enquanto se inventa, as regras e as categorias que a singularizam e que propiciam a fruição e o julgamento. Desidealizada, esta arte exercita-se na tensão com os limites da modernidade, remetendo-se a um "sujeito operativo" e não mais a um "sujeito focal"[4] como o herdado da Renascença. Não prometendo nenhuma experiência de completude, assim dificulta a articulação de uma crítica da cultura, portanto, a aposta na transformação da vida. Porque não propõe ideias suficientemente fortes para fundamentar práticas, vive de incertezas e surpresas, entre a inquietação e a indiferença, ansiando, talvez, por um preenchimento que dê conta da irrisão dos projetos modernos.[5]

Assim, essa arte, de um lado, vaga entre desejos de restauração de projetos e operações que outrora tiveram sentido, resgatando, como se diz, a possibilidade de

2 WARIN, François. *La représentation de l'horreur*. Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2001, p. 5.

3 Cf. a análise de *O coração das trevas* em: LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror:* as margens do Ocidente. São Paulo: Planeta, 2003, p. 212-27.

4 Cf. WARIN, François. *La représentation de l'horreur*, op. cit.

5 Cf. COELHO, Eduardo Prado. Para comer a sopa até o fim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1991. Ideias/ Ensaios, p. 4.

articulação entre criação e crítica. Ou então, por outro lado, dedica-se a recodificar, reiterar e eventuar. Aqui e ali surpresas acontecem: um tensionamento de signos da experiência, uma reinterpretação que vira um modo inédito de enunciar, uma reinscrição do simbólico onde só havia repetição, um nexo surpreendentemente de sensibilidade e pensamento que interferem no circuito da razão comunicativa, repropondo a arte com sentido de intervenção cultural. São estes lampejos, estes acontecimentos, que afirmam as potências do puro viver. Pois é disto que se trata hoje na arte: reinventar a arte de viver. Curiosamente, tudo aqui vem enunciado pela partícula *re*. Um *re* que significa elaboração: levantamento dos esquecimentos, dos recalques, das supressões promovidos pelos dispositivos vanguardistas e pelo projetualismo moderno. Trata-se, então, de indiciar com este *re* que agora estamos em pleno processo de elaboração, analisando os processos modernos, especialmente os de vanguarda. Talvez, uma tática para voos futuros.

Pois sabemos que o grande horror é a morte e que, lembrando Artaud, a vida é sempre a morte de alguém, ou de alguma coisa – podemos acrescentar. E sabemos também que a arte nos é dada para de alguma forma dar conta do fundo horrível das coisas, para que possamos suportar o incomensurável, o insuportável da existência contemporânea. Ora, para suportar esta condição é que inventamos as representações, a representação do insuportável, do horror. Por isso, embalde foram as estratégias e as operações da arte da modernidade: o fundo permanece, a ponto de não termos linguagem que dê conta de nossa realidade; assim, lançamos mão da linguagem da representação. Mas a experiência do horror põe em causa a distância que implica a representação. O que a modernidade fez muito bem, o seu grande feito, é preciso sempre lembrar, foi a reversão da noção e do modelo da representação no pensamento, na linguagem e nas artes.

A representação, como se sabe, está no centro das posições filosóficas no que diz respeito às relações entre o pensamento e a realidade. As noções de sujeito e de consciência aí estão para atestar o primado da representação: nas imagens que o homem faz de si em espelho, das personagens com que se institui socialmente e nas imagens que a sociedade dá de si mesma em espetáculo permanente. As imagens assim constituídas foram desde sempre a matriz das instituições, sistema de representação coletiva e, simultaneamente, modos suplementares de produção do sentido da existência, conjuração das potências invisíveis. Assim, a representação é a matriz de nossa identidade, cifrada nas imagens. Todo o drama contemporâneo, no pensamento e na arte, está na tentativa de lidar com esta velha doença ocidental, como diz Deleuze, a representação, de que um claro emblema é a chamada crise do

sujeito, das dificuldades da afirmação de subjetividades, já que este fato não mais deriva das exigências daquela subjetividade inventadas na filosofia moderna, de Descartes a Kant, em que o real e o sujeito se recobrem. Conhecemos toda a discussão aí implicada, com as repercussões na arte, a ponto de Nietzsche, sintomaticamente, declarar que "temos a arte para não morrermos de verdade".

Então, onde estamos quando consideramos que a arte serve para aguçar nossa sensibilidade e reforçar nossa capacidade de suportar o incomensurável?[6] Onde estamos, quando constatamos que "nenhuma ideia nos assegura a salvação, nenhuma ideia é portadora de uma verdade que salve, nenhuma ideia nos dispensa de sermos nós próprios a criarmos o nosso modelo e itinerário de salvação"? E ainda: que "nenhuma ideia é suficientemente forte para fundamentar uma prática, para funcionar como ciência rigorosa da práxis. Sem astros que nos guiem, sem uma ciência da navegação que apenas seja preciso aplicar, avançamos agora num mar de surpresas e incertezas". Contudo, "se não procurarmos ideias que salvem ou fundamentem, mas sim, a proliferação de teses, conceitos, redes, deslocações, sobreposições, derivas e invenções, deparamos com uma paisagem desconhecida que é preciso configurar e decifrar".[7]

Nesta paisagem desconhecida, que é preciso configurar – através dos signos que aparecem em toda parte, já que o essencial "está no instante da aparição das coisas" –,[8] há cenários que se delineiam. Por exemplo, aquele que se impõe no horizonte mais imediato da cultura: em sua instância predominante, a do mercado e a do lazer que, ao mesmo tempo que exaltam o vivido, as experiências mutáveis, múltiplas e simultâneas, neutralizam a distância, o recolhimento e abolem a mediação que a representação necessariamente introduz.[9] Ou então, a crença absoluta na experiência, de que é possível um acesso imediato à realidade – que, é bom relembrar, é irrepresentável –, ou o reencontro com um eu, mítica fonte de unidade. Mas com que unidade sonhamos? Aquela, diz Lyotard, que acredita ser possível reorganizar os elementos da vida cotidiana numa unidade sociocultural?[10] Aquela prometida pela restauração da unidade perdida agenciada pelos museus e teatros da memória? Ou a que apela para o mito do vivencial? Ou aquela que ante a confusão do espaço

6 LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. xvii.

7 COELHO, Eduardo Prado. Para comer a sopa até o fim, op. cit.

8 BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad. João Guilherme de Freitas. São Paulo: Zouk, 2003, p. 31.

9 Cf. WARIN, François. *La représentation de l'horreur*, op. cit., p. 5-6.

10 Cf. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p. 15.

público e do espaço privado quer dar consistência àquilo que agora são simples efeitos de uma suposta ordem objetiva, da lei? Referimo-nos, obviamente, às esperanças colocadas atualmente na recuperação da interioridade, da intimidade, da alteridade, da subjetividade. Mas o que querem dizer estas noções, para não serem entendidas como recaídas na idealidade, manifestação da carência de ideal e, simultaneamente, vulto de dispositivos de suplência do ideal?

A modalidade de manifestação artística e atividade cultural típica da sociedade do consumo é o evento, ele mesmo tornando-se o próprio acontecimento artístico, funcionando como elemento essencial da estetização da vida cotidiana processada pela cultura do consumo. Assim, na cena contemporânea, quando se pretendem identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão, ou alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida sob a modalidade do evento acaba por dissolver os signos numa categoria típica da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que é a categoria do "interessante". Esta tanto se afasta das categorias tradicionais, do belo, do maravilhoso, quanto das modernas, do novo e da ruptura.[11] Ora, sabe-se que o que é interessante é indiferenciado. O evento, diz Lyotard,[12] é exatamente uma maneira de exibição de objetos ou de situações estetizadas. Nele o interesse estético desloca-se dos objetos, obras etc. para concentrar-se nos comportamentos dos participantes de um acontecimento cultural – participando, aliás, das mesmas categorias das instalações. Participar, entretanto, não tem a ver aqui com a categoria artística moderna que surge com a desestetização, com a abertura da obra de arte, implicando sempre um teor reflexivo.

Os trabalhos artísticos que funcionam segundo a modalidade do evento, embora pretendessem, inicialmente, interferir, até mesmo dialetizar, o meio de arte, isto é, o sistema artístico, convertem-se frequentemente em instâncias de comunicação. Dessa forma, perdem o valor crítico pretendido, qual seja: provocar um acontecimento localizado que, explorando a força do instante, daria lugar à exploração de signos de resistência, entendendo-se este trabalho como explicitação da angústia causada pela perda do próprio objeto da arte em virtude do aprisionamento dos objetos e do desejo pelo consumo. Assim, a estetização generalizada é simultaneamente

11 Cf. GALARD, Jean. Repères por l'élargissement de l'expérience esthétique. *Diogène*, 119. Paris: Gallimard, 1982, p. 94.

12 Cf. LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996, (col. Travessia do Século), p. 29 e ss.

fruto da desestetização moderna e perda do vigor de nexos e tensões dos dispositivos modernos, como a tensão entre o sensível e o racional, entre construtividade e vivência, por exemplo. Mas não seria possível pensar outra posição da experiência dos acontecimentos que não se submetesse a esta estética generalizada presa do consumo, ou seja, não seria possível pensar outra maneira de se entender a estetização do cotidiano, num espaço cultural em que as representações simbólicas foram afetadas até a raiz? Em suma: seria possível pensar em outra ordem do simbólico no nível dessa cultura dessublimada? Ou então: quais as possibilidades de reinstauração da simbolização e do espírito crítico na cultura do espetáculo?

Ao se recusarem as promessas redentoras da totalidade, da teleologia dos sistemas de pensamento, enfim dos sistemas de representação, a aposta que se tem de fazer é não se render à tentação de preencher o vazio que então se instala, colmatar o vazio, mas, o que é, repito, uma aposta, descobrir e trabalhar nos interstícios (na falha, na brecha) do vazio. Na linguagem, no pensamento e na arte, trata-se de assumir as coisas em sua singularidade e, ao mesmo tempo, em sua literalidade, na forma. Descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Assim, ao invés dos desenvolvimentos críticos habituais, em que o que é pensado como resistência ainda vive das ilusões do sujeito, da totalidade, das promessas da razão iluminista, trata-se de explorar a resistência na forma (da linguagem, do pensamento, da arte), pois "só a forma ataca o sistema em sua própria lógica".[13] Nesta perspectiva, criticar é jogar, desde que se enunciem as regras do jogo. Criticar, resistir, é uma aposta. E o que é criar?

Sabemos que diversas proposições artísticas tentaram esta façanha. Lembremos apenas, a título de exemplo, a busca da eficácia do ato simbólico no teatro da crueldade de Artaud, ao explorar a ruptura entre os signos e as coisas e ao propor um retorno para antes da representação. Não será também isto que se procura em alguns rituais musicais e festas selvagens?[14] Tais exemplos provocam-nos a pensar se a vontade de fazer coincidir arte e vida não é apenas um jogo, do qual não se sai nunca, o jogo da representação, e que só podemos nos aproximar dos acontecimentos, como o horror, por exemplo, quando representados e não quando imediatamente vividos. Mas o conceito de representação é ambíguo: acentua os efeitos de presença que a tornam possível e o de ausência, que a funda; de um lado torna visível, expõe, exibe algo, como seu emprego no teatro, por exemplo; de outro, pela repetição, substitui

13 BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*, op. cit., p. 39.

14 Cf. WARIN, François. *La représentation de l'horreur*, op. cit., p. 7.

algo ausente, vicário.[15] Embora um sentido remeta ao outro, como presença e ausência, prazer e desprazer. É por isso que um acontecimento grave, aquilo que é da ordem do horror, põe em questão a representação que temos do mundo, pois desestabiliza toda a compreensão que a ela propicia, já que a representação é um princípio de inteligibilidade, de razão. Mas também permite um efeito surpreendente, que esteticamente se refere à categoria do sublime: a transformação do horror em espetáculo, como vimos recentemente, de modo que o desprazer converte-se em prazer (o prazer no desprazer), mas um prazer feito de inquietante estranheza, de irrepresentável.[16] Esta espécie de confusão é, na verdade, uma espécie de loucura, de negação do simbólico. Então, "se o horror é o fundo das coisas, a cultura e a linguagem [a arte] estariam aí para conter o horror", por meio da astúcia da representação, que consegue elidir a morte.[17]

Então duas atitudes convergentes e simultâneas comparecem: a resistência, de um lado, incide sobre as representações da cultura de consumo pondo em relevo a *imagerie* das sociedades democráticas que, ao privilegiarem o vivido, neutralizam o distanciamento reflexivo e perceptivo; por outro lado, valoriza o irrepresentável da experiência contemporânea, do horror. A outra atitude, a criação, tem em vista exatamente não só criticar a cultura do consumo como tentar afirmar que há qualquer coisa que pode ser concebida e que não se pode representar, não se pode ver nem fazer ver, mas que de uma maneira ou de outra é possível apresentar. Em síntese: criar é resistir. Nada tem com comunicar, antes com "nomear o informe, a ausência de forma (de representação) como índice possível do inapresentável".[18] Conforme ainda observa Lyotard, situando-nos, hoje, nas fronteiras, nos limites expressivos, podemos dizer, do que pode ser apresentado, tratar-se de violentar estas fronteiras para tentar apresentar o que não pode ser apresentado. Assim, como nestas fronteiras, o pensamento desafia a sua própria finitude, a imaginação (faculdade de presentificar algo, de tornar sensível o inteligível) tenta ultrapassar os limites do possível, ou seja, quando a imaginação falha ao presentificar um objeto, devido ao desacordo com a razão, temos o sentimento do sublime, indiciando o inapresentável, o que não pode ser representado – já que não existe mais a possibilidade de projetos de domínio, ou seja, de representação do real, das coisas, pois o que existe

15 Idem, p. 8.

16 Idem, p. 26.

17 Idem, p. 20.

18 LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*, op. cit., p. 27.

para a experiência artística é uma realidade difusa e indefinida. Este desejo ilimitado que sentimos, esse estado sublime, é o que se traduz como mescla de felicidade e infelicidade, alegria e dor ("a alegria e a dor são um tecido espesso/ uma veste para a alma divina", diz William Blake). Percebe-se então por que, ante as forças e potências que rosnam no fundo da existência, o homem se reconhece nos limites e impossibilidades, e persegue a salvação na experiência estética da finitude e da morte, do horror, sondando o abismo entre a natureza e a liberdade.

Neste momento em que as forças utópicas declinaram, paradoxalmente o que se apresenta é o signo de algo inaugural, de um recomeço a partir da estaca zero. Não sabemos signo de quê; só sabemos que estamos numa situação privilegiada. Lembrando Scott Fitzgerald, temos a sensação de estar parados, ao cair da noite, numa vasta região desértica, com um rifle vazio nas mãos e os alvos por terra, a nossos pés. Nenhum problema – um silêncio simples, cortado apenas pelo som da nossa própria respiração.[19] Teríamos já nos apropriado das condições suficientes para levantar e elaborar os obstáculos modernos, principalmente de seu imperativo de produção do novo a todo custo e de crença num princípio unitário da história, da história da razão e do progresso, de modo que estaríamos agora aptos a realizar a experiência de uma vida toda feita à maneira da arte e da linguagem? Uma imagem de felicidade feita de toque, de acontecimento. Aptos a configurar as paisagens do possível e não apenas a ficar na decifração e reiteração das paisagens da memória. Apalpamos uma aragem, uma leve brisa que passa, conjurando a nossa renitente saudade do futuro com uma saudável afirmação da imanência. Livres do mito e da utopia, prosseguimos, como que retomando o fio de uma vida que julgávamos sepultada pela morte da esperança moderna e devido à persistência do terror. Em outras palavras, fazendo coexistir os signos de entusiasmo e tristeza, "avançamos num mar de surpresas e incertezas".[20] Ao desencanto das promessas de uma sociedade feliz segue-se, agora, o entusiasmo moral, o entusiasmo por uma ideia, ao mesmo tempo pensamento e sentimento; ideia que está espalhada por aí, em signos contraditórios, que estão aí e que precisam ser reconhecidos e não produzidos – signos de melancolia, de tristeza, de paixão, de apatia, de dúvida, de ironia, de medo, de felicidade –, projetados em dimensão estética, isto é, na dimensão do sentimento do sublime, em que a coexistência desses signos contraditórios é manifestação do irrepresentável,

19 Cf. FITZGERALD, F. Scott. A derrocada (*The crack-up*). *A derrocada e outros contos e textos autobiográficos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 47.

20 COELHO, Eduardo Prado, op. cit.

a que somos chamados a suportar por tentativas. Suportar quer dizer que jamais esquecemos o acontecimento, que temos de ser dignos com o que acontece. Pois querer o acontecimento, o seu brilho que é o sentido, é a condição dos encontros e da transmutação. Contudo, só uma coisa é preciso: entrar no jogo, fazer a aposta. Ao invés de isso parecer um canto de esperança, alude-se aqui a outra operação: aquela que, em lugar de apostar na dissonância e nas posições alternativas – pois elas já estão previstas no sistema –, aposta, como propõe Baudrillard, na criação de "universos paralelos".[21] Porque, se duvidamos da própria ideia de resistência, que carreia a de pensamento crítico, revoltado, subversivo, e, enfim, se a negatividade moderna foi absorvida e neutralizada, o que resta de todo este trabalho de limpeza é a possibilidade de mudar as regras do jogo; a proposição de uma singularidade que não resiste, mas que se constitui como um outro universo – talvez produzindo eventos, aparições, intervenções que, funcionando como ações mais ou menos regradas, exploram num espaço determinado a intersecção de tempos, linguagens e referências. Descontínuos, simultâneos, os acontecimentos assim gerados exploram as potências do instante, inscrevendo, desdobrando e reiterando signos, de cuja eficácia simbólica depende a relevância de nosso redivivo fervor.

Celso Favaretto é professor de Filosofia da Universidade de São Paulo e autor de *Tropicália:* alegoria alegria (Ateliê Editorial, 2007), *A invenção de Hélio Oiticica* (Edusp, 2003), entre outros.

21 BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*, op. cit., p. 18.

Literatura: gramática e civilidade

Olgária Matos

Resumo: A cultura no capitalismo contemporâneo modela-se pela obsolescência permanente, pela temporalidade das mídias de telecomunicação, produzindo mutações nas formas de socialidade, em particular no papel da literatura no mundo contemporâneo. Na impossibilidade de discernir valores, a literatura não é mais considerada elaboração literária, do pensamento e da sensibilidade. Quando a educação não é mais compreendida como dimensão de conviviabilidade, a literatura perde o sentido da experiência intelectual e ética, o que resulta no debilitamento cognitivo, no aumento e saturação de informações. **Palavras-chave:** educação literária, conviviabilidade, processo civilizatório.

***Abstract:** In the contemporaneous capitalism, culture has been framed by a continuous obsolescence and by the temporality of the means of communication, producing mutations in the structure of the society and particularly in the role of the actual literature. Aiming at the impossibility of discerning values, literature may not be considered anymore a literary accomplishment of the thought and the sensibility. When education is not apprehended as a dimension of conviviality, the realm of literature loses the intellectual experience sense and ethics causing the weakness of cognition, the increase and the saturation of information.* ***Keywords:** literary education, conviviality, process of civilisation.*

O *Instituto Nacional da Saúde e da Pesquisa Médica*,[1] em um estudo inspirado na classificação norte-americana dos "desvios de atenção" ou "hiperatividade na infância, alojou-os na patologia "perturbação de conduta". Os trabalhos sobre a dificuldade de concentração se inscrevem, de certo modo, na maneira pela qual esta é mobilizada pelas novas tecnologias da informação (que já constituem uma forma de educação) e, por isso, ela é tomada, fundamentalmente, como "mercadoria". Isto significa o cálculo, por parte das emissoras, do que denominam "tempo cerebral disponível", tanto mais valorizado quanto a atenção pode ser perfeitamente controlável, para uma audiência de televisão. A mesma pesquisa, embora não fosse seu alvo, reconhece que captar a atenção destrói não só a atenção quanto a própria capacidade de "poder ser atento", sublinhando que a primeira questão que se apresenta na gênese dessa patologia é a da linguagem. Como "circuito de trocas simbólicas", a perturbação em seu desenvolvimento "entrava o começo de uma boa sociabilidade, interfere na qualidade da comunicação e favorece a expressão de reações defensivas da criança".

A língua é, por sua natureza, um meio simbólico de associação que constitui e exprime singularidades, no sentido em que a livre circulação da palavra supõe cada um tomando a palavra como ato personalíssimo – o que requer a atenção entre quem fala e quem escuta. A língua – *medium* de individuação e de intersubjetividade – é modo de associação e participação, cuja quintessência foi a *polis* clássica. Esta consistiu na decisão política e intelectual, levada a termo por Clístenes, de transformar uma população – dispersa em um mesmo território – em povo, em identidade coletiva, em pertencimento a um destino comum. No compartilhamento de esperanças e valores dignos de renome e fama, havia a elaboração de um Ideal de Ego que, na sociedade, se estabelece como superego, como costumes, ética e moral. As leis de Clístenes agora favorecem reunir-se a outras pessoas, fora do âmbito restrito e familiar, a objetos de afeto, ternura, admiração e sublimação que são o *demos* e a *philia*: "a sociedade grega", escreve Bernard Stiegler, "constituiu-se pela socialização participativa da escrita alfabética, como técnica de memória e trocas simbólicas. É pela prática desta técnica que se realiza o cidadão – e de maneira tal a modificar a relação com a língua que se torna assim um *logos* – como cidadão, isto é, como sujeito de direitos".[2]

Porque os sofistas procuravam utilizar a linguagem dissociada da escrita e, com isso, mobilizar sentimentos e induzir comportamentos – valendo-se do fato de que a língua de origem é falada antes e independentemente de se conhecerem as regras da

1 Trata-se do *Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale* (Inserm), dossiê publicado a 22 set. 2005.

2 Cf. STIEGLER, Bernard. *La télécratie contre la démocratie*. Paris: Flammarion, 2006, p. 33.

gramática –, essa dissociação tende a converter a língua em instrumento de poder, ameaçando a vida da cidade. Por essa razão, Platão busca na linguagem que se faz consciente de si o que permite estabelecer uma cidadania, com a condição de que a cidade consinta no esforço indispensável à organização de um novo dispositivo de associação: a escola. Espaço de individuação, a escola é lugar, levado ao apogeu, de cidadania política. Pois falar uma língua é algo diverso de dominá-la para não ser dominado. De onde os mestres – os *grammatistès* – darem acesso às letras, retirando-as de sua condição de *grammar*, de "conhecimento oculto": "para quem sabe ler e escrever, coisas impossíveis serão igualmente fáceis".[3] À distância da naturalidade da língua falada, a escola na Grécia clássica ensina que ela é o "processo de adoção" de uma matriz identificatória que substitui a maneira tradicional da parentalidade pela da *philia*. Esta significa o amor da cidade por si mesma, através de um programa político fundado na lei comum, legível e criticável por todos. Anota Stiegler:

> [...] desde sua origem grega, [...] a escola foi um lugar de adoção [porque não se trata de saberes a que se acede sem necessidade de instrução] que forma uma *philia* pela constituição de um ideal do Ego, mas que é também, como *demos*, o povo enquanto ideal da população que não é mais o grupo étnico. Esta escola é o próprio núcleo da democracia. [4]

A democracia moderna procurou também uma identidade coletiva a partir de textos canônicos e valores comuns a todos os habitantes do território. A partir de Luís XIII e Luís XIV, para que os saberes e a literatura não pertencessem apenas à língua latina praticada em mosteiros e universidades, criaram-se Academias, transferindo-se os cuidados com a educação de Versalhes a Paris, centro, agora, da República das Letras – o que significou que a corte passou a viver estreitamente associada às Academias do rei. Nesta época, mostra Marc Fumaroli, o *grand monde* torna-se público e árbitro da grande reputação de que passam a desfrutar o livro, a língua e a literatura francesa. Luís XIV promove a *koiné* francesa, enfático em criar uma identidade coletiva compartilhada e valorizada por todos:

3 Cf. SLOTERDJIK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 11. O autor observa: "o conhecimento da gramática equivalia, antigamente, em muitos lugares, à mais pura feitiçaria e, de fato, já no inglês medieval, a palavra *glamour* desenvolve-se a partir de *grammar* [...]. Onde o alfabetismo tornou-se fantástico e imodesto produziu-se a mística gramatical ou literal, a cabala, que busca delirantemente obter *insight* sobre o modo de escrever do criador do mundo".

4 Cf. STIEGLER, Bernard. *La télécratie contre la démocratie*, op. cit., p. 167.

Em Paris, como [o latim] na Roma de Tito Lívio, o francês literário e o da conversação, diferentemente do que se passava na Itália, eram uma mesma língua, língua que interiorizara, por assim dizer, as exigências retóricas da *urbanitas* latina: clareza, precisão, delicadeza, naturalidade [...]. 'Viver nobremente', este modo aristocrático de ser, cuja superioridade fora estabelecida pela Antiguidade grega, permaneceu na França, em tempos de paz, o único ideal, apto a rivalizar com a 'vida contemplativa' do monge, o que supõe [...] o atrativo da vida dos castelos e a companhia urbana, e a prática desinteressada das disciplinas do espírito tomadas de empréstimo a eruditos e letrados. A *skolé* dos gregos, o *otium* dos latinos são o ideal comum, partilhado por letrados e fidalgos.[5]

Se, sob Luís XIV, a língua e a literatura francesa foram decretadas bem de utilidade pública, é por ser o francês – a igual título que a língua grega na Grécia clássica – fator de identidade coletiva e nacional, a transformar uma população em povo, constituindo uma *philia* social, uma subjetivação individual e coletiva que se chamaria Nação. Segundo Stiegler:

A Academia Francesa, criada em 1635, é propriamente uma instituição da realeza visando a engendrar um *espírito* nacional. Ela definiu a Nação, no fim do século XVII, em seu primeiro *Dicionário*, como o conjunto dos habitantes de um país partilhando as mesmas leis, a mesma língua, valores comuns, reconhecendo-se todos, nesses valores.[6]

O bem-falar e o bem-dizer constituem formas de civilidade, como as maneiras.
A partir da Revolução Francesa, com o desaparecimento das hierarquias sociais fundadas na honra e na consanguinidade, na passagem do Antigo Regime baseado em privilégios para a democracia, o estilo de vida e as maneiras da corte se democratizam, na preocupação com respeito ao Outro:

[...] pela distância e distinção que elas instauram, as maneiras podem dar a conhecer a qualidade ou o valor, podem também lesar e humilhar, provocar amargura e ódio. Têm, não obstante, por função, estabelecer formas de mediação, prevenir o contato direto dos corpos. Tentam impedir a irrupção da imediatidade, da violência e entendem assim proteger o eu profundo.[7]

5 Cf. FUMAROLI, Marc. *Quand l'Europe parlait français*. Paris: Ed. de Fallois, 2001, p. 41-35.

6 Cf. STIEGLER, Bernard, op. cit., p. 72.

7 HAROCHE, Claudine. Des formes et des manières en démocratie. *Raisons Politiques*, Paris, n. 1. p. 92, février 2001.

Neste sentido, Norbert Elias refere-se aos tratados de educação dos príncipes, aos manuais de civilidade e etiqueta voltados aos nobres e, mais tarde, aos burgueses, tratados que procuravam modelar e influenciar temperamentos, sentimentos e condutas institucionalmente valorizados, concorrendo para os processos de socialização. Neste horizonte, a República das Letras é o apogeu do "Estado Cultural",[8] onde a língua literária – a língua que se faz consciência de si – é, por excelência, instituição socializadora e civilizatória. Além disso, uma vez traduzida pelos humanistas para o latim, a literatura grega e o estudo da gramática alteraram não só o conhecimento do grego mas a própria percepção do passado e da língua latina, conferindo-se à arte de falar de maneira adequada – a retórica – muito mais que a fórmula para se expressar de modo elegante, pois é ela que permite efetiva participação nos assuntos da cidade. Humanistas como Alberti e Vergério não aceitavam – ao contrário, agora se estranhava – o que Platão dizia dos sofistas, pois não concebiam a vida política e a liberdade sem a participação nas disputas próprias à vida republicana.[9] A ideia da formação de cidadãos ativos não se dissociava, por sua vez, de uma pedagogia e da eficácia dos *studia humanitatis*. Nos tratados da época, *Della famiglia* de Alberti e *De ingenuis moribus* de Vergério, enumeram-se as obrigações dos pais com os filhos – que incluíam educá-los em uma bela cidade –, enfatizando-se a aquisição das artes liberais – aquelas que se conseguem através dos livros considerados canônicos – que se tornam patrimônio da vida inteira, independentes que são com respeito às condições materiais de vida de cada um, pois estas, diversamente da posse definitiva dos saberes literários (que propiciam abrandamento dos costumes e tolerância), podem sofrer os reveses da fortuna. Uma boa educação jamais se perde e é um bem mesmo para quem não nasceu em família abastada ou em uma cidade de grande reputação e fama, pois a educação permite reunir "o que foi dado pela natureza" e a beleza das artes liberais.

Embora distante do princípio do direito de acesso de todos à educação – que viria a ser um objetivo essencial do pensamento republicano moderno –, importa aos humanistas a aquisição da *virtù* pela educação; por isso esta – e não a riqueza ou o nome de família – deve ser louvada:

8 Marc Fumaroli considera a formação da civilidade francesa a partir da decisão, tanto política quanto cultural, de fortalecer a cultura como laço de coesão social e de *philia* política. Cf. *Quand l'Europe parlait français*, op. cit.; *La diplomatie de l'esprit*. Paris: Gallimard, 2002; e *L'état culturel*. Paris: Ed. de Fallois, 1992.

9 Recusava-se, sim, a dialética escolástica e suas querelas que pouco tinham relação com o corpo social. Cf. Lourenço Valla e Alberti, entre outros; BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. São Paulo, Belo Horizonte: Humanitas, UFMG, 2001.

> Manifesto é, pois, que a verdadeira nobreza existe só pela virtude da alma. A abundância de riquezas, ou a grandeza das gerações passadas, não poderá dar ou retirar nobreza, pois sua sede própria é a alma, que a natureza, imperatriz de todas as coisas, coloca igualmente em todos, desde o nascimento, não por dom hereditário, mas por doação e graça divina.[10]

Como demonstração, Sócrates é citado: homem pobre, filho de uma parteira, mas que mudou a filosofia e se transformou em um dos mais importantes personagens de todos os tempos. O aprender só depende, para o humanista, de gosto e de talento, e não de qualidades consanguíneas e hereditárias.

Para a arte de viver é primordial o conhecimento da língua e da literatura, que têm força emancipadora, pois concorrem para desfazer tudo o que obscurece e prejudica as relações entre os homens no espaço da cidade. Assim, os "Livros Sagrados". Eles só o são quando se desconhece sua língua, de onde resultam atitudes supersticiosas, como a crença em intervenções divinas e milagres. Marilena Chauí, ao analisar a crítica espinosana da superstição, observa que só há decreto divino para o leitor que desconhece a gramática hebraica. Por isso, Espinosa mostra que a Bíblia não é de autoria divina, nasce, sim, de necessidades históricas da época em que foi escrita:

> Aquele que pretende conhecer um texto é obrigado a assumir a natureza textual do objeto que investiga. A regra fundamental do trabalho histórico consiste em nunca perder de vista a língua em que o documento foi escrito [...]. A linguagem [...] é a única via de acesso à mente dos hebreus, ao espírito hebraico, isto é, a seu sentido. Na produtividade corpórea da linguagem inscreve-se a produtividade mental do sentido[...]. Portadora de sentido, a linguagem faz com que o ato de ler a Escritura seja o de buscar o *espírito* de sua *letra*. Nem espiritualismo metafórico nem farisaísmo da letra: a filologia do *Teológico-Político* não admite a separação da forma e do conteúdo.[11]

O estudo das línguas e os *studia humanitatis* trazem consigo o autodomínio como Ideal de Ego da Cidade, autodomínio que viria a se constituir como o ideal da vida civilizada, pois o citadino, diferentemente do guerreiro antigo que não necessitava dar prova de grande contenção, deve ocupar-se cada vez mais do comportamento na *polis*. Assim, o humanismo cívico da Renascença cria a *politesse* a partir da "graça".

10 Cf. MONTEMAGNO, Buonaccorsi. De Nobilitate. *Prose e rime de due Buonaccorsi de Montemagno*. Firenze: Stampa di G. Meuni, 1718.

11 CHAUÍ, Marilena. O hieróglifo decifrado: escrever e ler. *Política em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19.

Proveniente do grego, *charis* significa o "reconhecimento" e "o ato com o qual se adquire reconhecimento".[12] Graça é "favor, crédito, influência" e, também, força de atração, beleza".[13] No âmbito moral, a graça é virtude e atitude, predisposição natural que incita a amar e a fazer o bem.[14] Encontrada na teologia, na política e na estética, a graça diz sempre respeito a um Outro e ao sentimento que suscita, implicando ação de dar e receber, sendo a regra universal da vida dos cortesãos".[15] Na tradição de Aristóteles, "cortesia" é senso de medida à qual se acrescenta a discrição, propiciando a cada um evitar excessos e buscar o justo-meio, enfatizando-se o decoro. Iniciada nas cortes medievais, a *curialitas* – a "cortesia" – era a "nobreza dos modos".[16] O campo semântico da urbanidade abrange os escritos da Roma Antiga, Ovídio e Cícero – cujas reflexões contrapunham à *villania* amor e boas maneiras, a *urbanitas* vencendo a *rusticitas*. Para Cícero, um cavaleiro devia prezar ao máximo a lealdade, a generosidade, a *franchise*. Convinha-lhe ser também *leteratus* – o letrado capaz de compor e entender versos em latim, para o aprimoramento do espírito e do convívio público. Foi Cícero quem no século I a.C. criou a palavra *humanitas* para falar do povo romano que alcançara sua identidade através do cultivo da literatura e da filosofia grega, tornando-se através delas "fino, morigerado e *humanus*". Humanismo e valores morais reuniam, assim, "aquele misto de erudição e urbanidade que só podemos circunscrever", como observa Panofsky, "com a palavra tão desacreditada: Cultura".[17] Sua autarquia evidenciava-se em saberes

12 Cf. MEILLET e ERNOUT. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1959-1960. No *Thesaurus linguae latinae* define-se "graça" nos termos segundo os quais ela é a inclinação da alma a fazer o bem gratuitamente ou a resposta a algum benefício recebido, aplicando-se a pessoas e a coisas: se a pessoas, ela é o conjunto das qualidades que definem quem é agradável aos sentidos e ao espírito; é, pois, uma espécie de beleza que indica a gentileza e *politesse*, a delicadeza nas maneiras e nos comportamentos.

13 WOLFF, Francis. *Aristóteles e a política*. 2. ed. Trad. Thereza Christina Ferreira Stummer e Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 14.

14 Em Teologia, a graça é uma dádiva de Deus ou a própria bondade divina. No direito, a graça é um ato de magnanimidade do poder que, pelo interesse público, pode revogar uma condenação. Cf. *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, revisé et enrichi par Alain Rey. 2ème édition. Paris: ed. Robert, 1991, p. 142.

15 Baldassar Castiglione, de formação humanista, tem sua obra publicada pela primeira vez no ano de 1528, em Veneza.

16 Cf. BURKE, Peter. *As fortunas do cortesão*. Trad. Roberto Leal Pereira. São Paulo: Unesp, 1997, p. 25. "Cortesia" ingressa no latim na passagem do século XI ao século XII.

17 Cf. PANOFSKY, Erwin. *O significado das artes visuais*. Trad. J. Guinsburg, Maria Clara F. Kneese. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 20.

valorizados, os *studia humanitatis*, praticados como "educação liberal", isto é, dos livros, e é educação literária, a que deram continuidade os sábios italianos do século XIV.[18] Na primeira metade do século XV, os *studia humanitatis* consistiam em um ciclo claramente definido de disciplinas intelectuais – a gramática, a retórica, a história, a poesia e a filosofia moral –, e excluíam, de certo modo, a lógica, a filosofia natural, a metafísica, as matemáticas, a astronomia, a medicina e a teologia. Tratou-se de uma decisão de valorizar mais a cultura da sociabilidade, da civilidade, da *politesse* do que a "cultura científica", por encontrarem-se os *studia humanitatis* diretamente associados à constituição do laço social e ao saber viver.

A importância da transmissão da cultura literária através da escola nasce do projeto dos enciclopedistas, da Revolução Francesa e do estabelecimento da educação nacional, iniciado por Condorcet em uma época democratizante que concebia a ampla formação do povo para que pudesse governar e decidir sobre todas as questões, visando à liberdade e à felicidade na vida em comum dos homens, fazendo da cultura um bem compartilhado, uma memória comunicada como patrimônio coletivo, direito de todos na alternância das gerações. Nas novas instituições do saber fundadas pela Revolução – as bibliotecas públicas, os museus de História natural, das Artes e da Técnica, assim como as novas escolas primárias e as especializadas –, o saber deveria circular como um livro aberto. Na Paris revolucionária e pós-revolucionária,

> [...] o conhecimento do mundo foi canalizado em novos modos de circulação e representado simbolicamente. Os novos museus, com suas novas formas de organização e de exposição – a galeria dos quadros do Louvre, o Museu de História Natural, o Conservatório das Artes e Ofícios, o Museu dos Monumentos Franceses – tornam-se os lugares da legibilidade do mundo.[19]

18 Pense-se em Dante e Petrarca. Cf. PFEIFFER, Rudolf. *Humanitas erasmiana*. Leipzig/Berlin: Studien du Bibliothek Warburg, 1931.

19 STIERLE, Karlhenz. *La capitale des signes:* Paris et son discourse. Paris: Ed. Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 3. Todas estas instituições dizem respeito a uma memória organizada e participativa da escrita alfabética como forma de troca simbólica – o que se encontra em questão no momento em que as novas tecnologias da comunicação promovem uma dissociação entre escrita e língua, por um lado, entre democracia produtora de socialização, de singularidades, subjetividade e a pseudoparticipação das tecnologias de comunicação, de outro, pois não estão, ainda, voltadas para a transindividuação das organizações políticas e sociais. Segundo Bernard Stiegler, as indústrias de programas, sobretudo televisivos, impõem ao meio associativo que é a Internet não relações entre indivíduos, mas investimentos relacionais dirigidos para a lógica das mercadorias, controlando, assim, as "trocas simbólicas", dessimbolizando, dissociando. Cf. STIEGLER, Bernard. *La télécratie contre la démocratie*, op. cit.

A educação constitui-se como uma reflexão acerca das experiências históricas e existenciais, legadas pelo tempo, visando à autonomia que é, por isso, princípio regulador, fundamentado na ideia de humanidade e de sua destinação. Lembre-se que, desde a Grécia clássica, passando por Lutero, Ignácio de Loyola, Condorcet até Jules Ferry, a alfabetização e a educação nacional representaram a operação política de maior envergadura por significarem – no caso da França e dos países que acompanharam os valores republicanos – a constituição de um povo que não seria mais apenas população, por fortalecerem, assim, uma organização democrática, cosmopolita e universalizável. Neste sentido Jacques Rancière observa:

> A República nascente [que se seguiu à Revolução Francesa] subscreve o programa de refazer um tecido social homogêneo que suceda, para além do dilaceramento revolucionário e democrático, o antigo tecido da monarquia e da religião. Eis por que o entrelaçamento da instrução e da educação lhe é essencial. As frases que introduzem as crianças da escola primária no universo da leitura e da escrita devem ser indissociáveis das virtudes morais que lhe determinam o uso [...]. O programa de Jules Ferry [em 1903] baseia-se na unidade da ciência e unidade da vontade popular. Identificando república e democracia como uma ordem social e política indivisível, Jules Ferry reivindica, em nome de Condorcet e da Revolução Francesa, um ensino que seja homogêneo em todo o país, do mais alto grau ao mais elementar. De onde o desejo de suprimir as barreiras entre o primário, o secundário e o ensino superior.[20]

O Iluminismo e a Revolução Francesa encontravam na educação o fortalecimento político e espiritual da democracia, e esta foi exitosa em seu projeto civilizatório porque entendeu que a educação, a cultura e as artes eram um bem a que todos tinham igualmente direito, prevenindo o miserabilismo de instituir-se como política de Estado, bem afastada dos moldes das políticas educacionais contemporâneas, segundo as quais "é melhor dar pouco para muitos do que muito para poucos". Entendeu que um povo começa a existir por suas necessidades espirituais.

20 RANCIÈRE, Jacques. *La haine de la démocratie*. Paris: Ed. La Fabrique, 2005, p. 73. Trata-se de uma atitude em tudo diversa das propostas do monopólio dos cursos pré-vestibular, que pretendem "um único e mesmo vestibular em todo o país", com caráter de *training*, promovendo saturação de informações e o esvaziamento do sentido do conhecimento. O sistema francês, ao contrário, decidiu pela identidade coletiva e nacional através de suas instituições públicas de formação. O projeto civilizatório na França foi a convicção de constituir o povo através da educação universal, por isso esta é encargo da cidade.

Assim também ocorreu entre os séculos IX e XII na Europa Ocidental, com a criação das Universidades, cujo núcleo de origem foi teológico, seus intelectuais foram clérigos – "bons cristãos", mas que preferiam os escritos do pagão Virgílio ao *Eclesiastes*, Platão a Santo Agostinho, pois Platão e Virgílio estão repletos de ensinamentos morais e científicos. Se é verdade que o mesmo pode ser dito do *Gênesis* – obra de ciência natural e de cosmologia –, o que distingue as fontes utilizadas é a atitude frente ao conhecimento e a incorporação do saber grego e árabe à cultura cristã. Para isso, os centros universitários que durante séculos atraíam intelectuais de todas as "nações religiosas", ordens e procedências geográficas, eram centros de convivência "internacional". Os primeiros intelectuais foram aqueles cujo trabalho era estudar e ensinar: "a primeira grande figura do intelectual moderno, nos limites da modernidade do século XII, foi Abelardo, o primeiro *professor* [...] ele acredita no valor ontológico de seu instrumento: o Verbo".[21] O estudo tem a inteligência como arma eficaz, a única que pode conduzir às verdadeiras vitórias e que permite ingressar pouco a pouco nos mistérios de Deus. Desde o início, a dúvida como método: "nós nos dirigimos para a pesquisa duvidando, e pela pesquisa percebemos a verdade", escrevia Abelardo, que, em seu livro *Sim e Não*, confronta passagens discordantes das Escrituras, para reduzir seu desacordo.[22] Ensinava-se nas Universidades o saber greco-árabe, cuja tradução para o latim possibilitou a revolução cultural daquela época. Foram leitura e tradução para o latim o que permitiu a assimilação dessa cultura espiritual pelos intelectuais do Ocidente. Nos anos 1240, o rei castelhano Don Afonso X, El Sábio, auspiciou a Escola de Tradutores de Toledo, onde o grego, o latim, o árabe e o hebraico permeavam-se, como escreveu Haroldo de Campos, "em um confraterno e seminal movimento translatício".[23] A dimensão ética e política da literatura, em livros e traduções, consistiu em ter promovido um espaço convivial não excludente, plural e transcultural.

A extraterritorialidade com respeito ao poder é o acontecimento maior da história das ideias da Europa, que permitiu a transmissão das grandes obras e dos grandes autores, no sentido que lhes confere o historiador Jakob Burckhardt. Grandes são Ésquilo, Fídias, Platão, Plotino, Rafael, Galileu, Kepler. Mas não os grandes navegadores porque "a América poderia ser descoberta mesmo se Colombo tivesse

21 Cf. LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 39 e 47.

22 Cf. Idem. *Le temps des cathédrales:* l'art et la société 980-1420. Paris: Gallimard, 1976, p. 141 e ss.

23 CAMPOS, Haroldo de. De Babel a Pentecostes: uma utopia concreta. In: FABRINI, Regina (org.). *Interpretação*. São Paulo: Louise, 1998.

morrido recém-nascido. Mas *A transfiguração* não teria sido pintada se Rafael não o tivesse feito".[24] Grandes são aqueles sem os quais o mundo seria incompleto.[25] Há nas grandes obras de arte e de pensamento desejo de imortalidade e garantia de duração. **P**or operar no curto prazo, a cultura no capitalismo contemporâneo se modela pela obsolescência permanente, pela temporalidade das mídias de telecomunicação, produzindo mutações nas formas de socialidade, em particular no papel da literatura no mundo contemporâneo. "Capitalismo cultural" é o modo de produção que integra as realizações espirituais no mercado consumidor segundo as determinações do custo-benefício e de amortizações rápidas de investimentos. A cultura como indústria corresponde à transformação da economia de mercado em sociedade de mercado, na qual nada escapa às leis da compra e da venda, tendo-se universalizado o "devir econômico da política", sua conversão em economia, com o consequente encolhimento do espaço público e a proletarização crescente da sociedade com a miséria simbólica que isso implica. A cultura do capitalismo financeiro é a da simbiose acabada entre economia e cultura e se constitui pela dessublimação repressiva de desejos, pois só os libera para a ilimitação do consumo, produzindo carências e falta em permanência, de tal forma que – determinando uma cultura do excesso – a sociedade de mercado conduz à incivilidade. **O** que se denomina "indústria da cultura" – termo cunhado por Adorno nos anos 1940 –[26] significa que os bens culturais perdem sua autarquia, na sequência do movimento geral

24 Cf. BURCKHARDT, Jakob. *Reflexões sobre a história*. Trad. Léo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. Dentre os navegadores, "Colombo é grande", mas apenas porque não hesitou, com os grandes de seu tempo, em assumir a teoria da forma redonda da Terra.

25 Walter Benjamin escreve que as obras de cultura "não nasceram apenas dos gênios que as criaram mas simultaneamente da anônima corveia imposta aos contemporâneos desses gênios. Não há um único monumento de cultura que não seja também um documento de barbárie" (BENJAMIN, Walter. Tese n.º VII, Sobre o conceito de História. In: LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2006). Os valores universais, que acabavam por estabelecer hierarquias entre as culturas, permitiram, ao mesmo tempo, e porque neles todos fazem parte de uma mesma humanidade, elaborar todas as políticas que se organizam nas lutas pelo "direito à diferença". A barbárie que é preservada no interior da cultura é sua reificação. Os bens culturais reificados são aqueles em que há autonomização e perda de seu sentido com respeito àqueles que os produzem e que deles são excluídos. Por isso Adorno anotou que "os deserdados da cultura são os verdadeiros herdeiros da cultura".

26 Já em 1941, em seu *Eclipse da razão*, Horkheimer identifica as tendências à universalização do fetichismo, acompanhando-o desde o capitalismo liberal ao neoliberalismo. Em sua época liberal as relações sociais não estavam determinadas pelas leis do mercado, mas pela distribuição desigual do poder econômico. No neoliberalismo perde-se por completo "o sentido da dignidade humana": a reificação é um processo cuja origem deve ser buscada nos começos da sociedade organizada e do uso de instrumentos. Contudo, a transformação de todos os produtos da atividade humana em mercadorias só se concretizou com a

de produção da cultura como mercadoria, "selando a degradação do papel filosófico--existencial da cultura".[27] Com efeito, a perversão da tradição retórica do *humanismo* da Renascença – tradição que remonta aos sofistas gregos – continua em nossos dias, adaptada agora às determinações capitalistas – sua redução a fórmulas prontas e ideias feitas, a estereótipos e clichês, para facilitar o consumo e não perturbar expectativas. Os cursos de língua, redação e escrita criativa, de propaganda ou correspondência comercial são variações modernas da antiga tarefa da retórica, que procurava ensinar a expressão oral e escrita mediante regras e modelos.[28] Nas origens, retórica e gramática possibilitavam estudar os textos antigos, por facultar o ingresso em seus sentidos.

A educação adaptada às contingências do mercado de trabalho ou à aceleração das inovações tecnológicas coincide com o advento dos *experts* e dissolve a "cultura geral" na noção de "cultura média", de estilo midiático, aquela produzida na sociedade de massa e que "tem por finalidade essencial preparar os jovens para entrar no mundo tal qual ele é".[29] Em entrevista à *Télérama*, Tzvetan Todorov diz: "há algum tempo que, na escola, parou-se de refletir sobre o sentido dos textos e se passou a estudar preferencialmente os conceitos e métodos de análise [...]. Estou convencido de que, para aceder à 'grande literatura', deve-se primeiro aprender a amar a leitura [...]. Os fins da leitura de textos literários são os de melhor compreender o sentido deles e, por meio deles, o que nos dizem da própria condição humana".[30] Que se pense então na separação, nas universidades brasileiras, dos cursos de Língua e Literatura, a partir da formalização da língua e da analítica da linguagem que é a "linguística", na dissociação entre língua e literatura.[31]

emergência da sociedade industrial. "As funções outrora preenchidas pela razão objetiva, pela religião autoritária ou pela metafísica têm sido ocupadas pelos mecanismos reificantes do anônimo sistema econômico". HORKHEIMER, Max. *O eclipse da razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

27 SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2002, p. 39.

28 Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. *El pensamiento renascentista y sus fuentes*. Trad. Federico Patán López. Madrid: Ed Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 4, Outros autores, ao contrário, consideram o cancelamento do ensino da retórica nos anos escolares no início do século xx na França como sinal do declínio da cultura humanista e literária. Cf. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: PUF, 2000.

29 DUBET, François & DURU-BELLAT, Marie. *L 'hypocrisie scolaire*. Pour un collège enfin démocratique? Paris: Seuil, 2000, p. 178.

30 Cf. Leitura e leitores. Apud COLI, Jorge. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, abril de 2006. Mais!, p. 2.

31 A hipertrofia do pensamento lógico-analítico nas humanidades e a crescente formalização do pensamento inscrevem-se na cientifização de todos os campos do conhecimento. Sua influência em análises de textos literários resulta em *training*. Horkheimer, em sua crítica ao pragmatismo como ideologia da sociedade industrial e à cultura dos esportes, considera que "os esforços teóricos tendem a uma inteligência atlética, muscular". A crítica à linguagem se faz por ter ela cedido em sua autonomia, transformando-se em instrumento, só valorizada por sua

Neste âmbito, Horkheimer observa que a linguagem se tornou apenas mais um instrumento no gigantesco aparelho de produção da sociedade moderna, para a qual "o significado é suplantado pela função ou efeito no mundo das coisas e eventos [...] e para os semanticistas contemporâneos a sentença puramente sem sentido faz sentido."[32]

A Lei de Diretrizes e Bases do MEC, ao definir o ensino da língua e literatura brasileiras, estabelece que a língua portuguesa será considerada como "um instrumento de comunicação, acesso ao conhecimento e à cidadania" (artigo 36, parágrafo 1), ficando a cargo das escolas ensinar ou não um pouco de literatura. Operação complexa e de concentração, ela exige tempo, o que, segundo Peter Sloterdijk, consiste – para aqueles que cedem à simples oralidade e à compressão do tempo e a sua aceleração – em uma das piores provações. A leitura atenta equivale à tortura chinesa na qual a lentidão é a alma da crueldade:

> Para os modernizadores, o mundo deveria ser construído de tal forma a que todas as situações possíveis pudessem ser formuladas em um *Basic English* – um princípio que funciona perfeitamente em aeroportos ou reuniões de conselhos empresariais, e por que não em outras situações? É que as práticas culturais mais desenvolvidas lhe são resistentes. É preciso dias inteiros para ler o *Fausto*. Uma obra como *Guerra e Paz* mobiliza o leitor durante várias semanas e quem quer que deseje se familiarizar com as sonatas para piano de Beethoven e os quartetos de corda do Reno deve consagrar-lhes muitos meses.[33]

operacionalidade: "quanto mais as ideias se tornam automáticas, instrumentalizadas, menos alguém vê nelas pensamentos com significado próprio. São consideradas como coisas, como máquinas. A linguagem tornou-se apenas um instrumento no gigantesco aparelho de produção da sociedade moderna [...]. O significado é suplantado pela função ou efeito no mundo das coisas e dos eventos. Desde que as palavras não sejam usadas de modo evidente para [...] propósitos práticos, entre os quais se inclui o recreio e a distração, arriscam-se a serem suspeitas [...]. A verdade e as ideias foram radicalmente funcionalizadas e a linguagem é considerada um simples instrumento [...]. A diferença entre pensamento e ação é anulada, todo pensamento é considerado como um ato; toda reflexão é uma tese; e toda tese uma divisa ou um lema [...]. Assim que um pensamento ou palavra se torna um instrumento, podemo-nos dispensar de 'pensar realmente', isto é, de examinar detidamente os atos lógicos envolvidos na formulação verbal desse pensamento ou palavra. [...]. Como se tem observado, a vantagem desse pensamento próprio à matemática – o modelo de todo pensamento neopositivista – reside justamente nessa 'economia intelectual'. Complicadas operações lógicas são levadas a efeito sem real desempenho de todos os atos intelectuais em que estão baseados os símbolos matemáticos e lógicos. Tal mecanização é na verdade essencial à expansão da indústria". Cf. HORKHEIMER, Max. Meios e fins (p. 30-1) e Ascensão e declínio do indivíduo. In: *Eclipse da razão*, op. cit.

32 Ibidem, p. 29-30.

33 Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Le palais de cristal:* à l'intérieur du capitalisme planétaire. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Maren Sell Editeurs, 2006, p. 372-3.

O *Basic English*, a língua instrumental da comunicação, é tomado, por sua hegemonia no mundo contemporâneo, como modelo para o ensino de todas as línguas – o que não permite "dominar" uma língua, pois isto exige esforço de atenção e compreensão do relevo das palavras na língua literária. Assim, o "português básico" participa da fórmula contemporânea da educação, quando se abandona o ensino da língua a partir de sua literatura, com a proliferação de disciplinas linguísticas antiliterárias. A literatura foi substituída nos currículos escolares e universitários pela fórmula "comunicação e expressão". Esta, como observa Leyla Perrone-Moysés,[34] traz consigo a ideia niveladora e simplificada de mero "diálogo entre indivíduos", grupos, professor-aluno etc., reduzindo-se a "norma padrão da língua" a simples "interesse de uma elite, preocupada em legitimar seu poder político e econômico". Note-se que o crescimento do analfabetismo secundário é herdeiro direto da difusão de um ensino medíocre da língua sem literatura, de modo que elaborações minimamente complexas não chegam a ser compreendidas. Quanto à desregulamentação da língua e de suas normas públicas comuns a todos, ela se faz, em particular, pelo ideário da sociolinguística – para a qual "o errado é certo", porque corresponderia a expressões próprias de comunicação de cada grupo, devendo desautorizar a língua "autorizada", que é vista apenas como vontade de poder. Tal atitude justifica, de fato, a qualidade do português falado e escrito no Brasil, uma vez que, sendo a "norma culta discriminatória" e o "falar incorreto legítimo", a escola fica sem função claramente definida. Havelock, em *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, mostra como o advento da escrita e da gramática foi de grande eficácia, pois qualquer sistema de escrita que reproduzisse tão somente a língua falada estaria sujeito a flutuações e variâncias no espaço e no tempo que culminariam em comprometer sua função social de comunicação e de clareza e, por isso, baseada em um elevado grau de convenção. Que se pense na dificuldade de compreensão dos textos renascentistas europeus quando, justamente, não estavam normatizadas as pessoas verbais, prejudicando reconhecer quem era o enunciador.[35] As regras da gramática e sua historicidade – os movimentos de suas transformações – correspondiam à Lei pan-inclusiva no plano político universalizador de direitos e

34 Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura para todos. *Literatura e sociedade*, São Paulo: USP, FFLCH, DTTLC, n. 9, 2006.

35 Já os gregos, indicando um sistema político e social baseado no segredo da informação e no poder despótico de um monarca, separavam gregos e bárbaros segundo o critério da comunicação através da circulação da palavra que fosse inteligível. Bárbaros "balbuciavam", "rugiam", não tinham clareza na comunicação. Cf. FERREIRA, José Ribeiro. Hélade, pan-helenismo e identidade helênica. In: FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima S.; PEREIRA, M. H. Rocha (coords.). *Génese e consolidação da ideia de Europa, de Homero ao fim da época clássica*. Portugal: Universidade de Coimbra, 2003. v. I.

propiciadora de uma *philia* coletiva na diversidade de suas manifestações, fundada na ideia de Bem Comum, experiência em declínio na privatização das leis (discriminações positivas, sistemas de cota, particularismos jurídicos, étnicos, religiosos, linguísticos etc., o que Freud denominou "o narcisismo das pequenas diferenças"). Pode-se aqui lembrar Guimarães Rosa quando se contrapõe à maneira de Mário de Andrade "abrasileirar" a todo custo a língua portuguesa,

> [...] de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua [...]. Mário apoiava-se na sintaxe popular, filha da ignorância, da indigência verbal, que leva a frouxos alongamentos, a uma moleza sem contenção. Ao contrário, procuro a condensação, a força, as cordas tensas.[36]

Com isto, Guimarães Rosa chama a atenção para o estado de iletrismo dos brasileiros, em muito devido à atitude das elites que não realizaram nem realizam qualquer diálogo entre as classes, pouco dispostas a compartilhar sua cultura. A pobreza gramatical e de vocabulário a que Guimarães Rosa se refere é a da língua praticada nas cidades, a língua que desconhece a tradição escolar, ensinada precariamente e sem padrão literário, seguindo a língua oral padronizada pela mídia escrita ou televisiva, tendendo a fórmulas prontas, monossílabos e gíria, de tal forma que, quando se trata de leitura, o sentido da frase não é apreendido, o analfabetismo funcional se expõe. Os falantes do sertão, diversamente, criam palavras quando confrontados, como poetas, às insuficiências da língua. Por isso, os falantes do sertão "têm retórica", isto é, estilo. A desregulamentação da língua corresponde à mudança do papel existencial da linguagem e da literatura na vida social, reduzida a simples operacionalidade.
Na impossibilidade de discernir valores – entre o verdadeiro e o falso, o bom gosto e o mau gosto, o sublime e o grotesco – a literatura não é mais considerada elaboração literária, do pensamento e da sensibilidade. Não é mais arte, mas "expressão" – de gênero, de etnia, de classe, de uma época. A língua fica assim confinada a particularismos no estilo dos "estudos culturais", à aceleração das informações e ao aprendizado na forma da distração e do entretenimento. O capitalismo contemporâneo não

36 Cf. ROSA, Guimarães. Correspondência, carta de 3 nov. 1964. Apud BOLLE, Willi. *grandesertao.br*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004, p. 408. Poder-se-ia acrescentar que a permanência da língua apenas oral, sem elaboração, em desfavor da língua gramatical, é o prolongamento e a manutenção da infância na idade adulta, "infantilismo" que pode, talvez, ser compreendido à luz das análises de Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil*, quando considera a pregnância em nossa fala de diminutivos e as formas de tratamento entre as pessoas preferencialmente pela referência ao nome sem o sobrenome.

aceita o longo prazo, em função das taxas de amortização rápida requeridas pelo capital investido. Em uma democracia, ao contrário,"o nível de vida social não se mede pela quantidade de proteínas consumidas (...). A elevação do nível de vida é, antes de mais nada, a elevação da vida do seu espírito".[37]

Freud, em seu livro *A psicologia das massas e a análise do Eu*, reflete sobre o enfraquecimento da capacidade de sublimação após a Primeira Guerra, o que Paul Valéry expressa em termos de "queda tendencial do valor espírito",[38] considerando-se agora que as formas contemporâneas de acúmulo e do acréscimo do capital determinam uma educação e uma cultura cuja atividade de pensamento é próxima a zero. "Pulsional", este capitalismo significa "rebaixamento do rendimento intelectual", abandono das práticas de transformação do impulso em desejo, favorecidas pela reflexão a que dispõem as disciplinas formadoras. Deste ponto de vista,

> [...] sob a exigência da modernização do saber, da adaptação a realidades sociais novas, se produz um saber especializado e estreito, rapidamente ultrapassado e sem utilidade. Produz-se no pensamento uma perda de inteligibilidade, uma perda de sentido, uma especialização sem finalidade ou razão, uma ilegibilidade [...]. O indivíduo contemporâneo quer ser informado e não educado [...], ele é tendencialmente ineducável [...]; uma coisa é pedir educação, outra é ser capaz de recebê-la.[39]

Porque a educação é a instituição nobre por excelência do "processo civilizatório", Norbert Elias, em seu livro *A civilização dos costumes*, acompanha a passagem do cavaleiro – o militar mundano que age como "um leão" – ao cortesão "cortês" e "gracioso", que age com "disciplina" e "arte". Antídoto à violência guerreira, a boa educação, a mesura, a sobriedade, a contenção – a "graça" – eliminam a rudeza, constituindo a urbanidade. Ao tratar do *Ancien Régime*, Taine, por sua vez, escreve: "[os homens] atingem, ao mesmo tempo, a extrema fraqueza e a extrema urbanidade. Quanto mais uma aristocracia se torna polida, mais ela se desarma".[40] No Antigo Regime, a Igreja

37 STIEGLER, Bernard. *Reenchanter le monde*. Paris: Flammarion, 2004, p. 170.

38 Trata-se de um enunciado de Paul Valéry. Cf. *La crise de l'esprit*. Paris: Gallimard, 1978.

39 HAROCHE, Claudine. L'appauvrissement de l'espace intérieur dans l'individualisme contemporain. *Revue Variations*, outono de 2005, número temático "La théorie critique, héritages hérétiques".

40 Cf. TAINE, Hippolyte. L'Ancien Regime. In: *Les origines de la France contemporaine, L'Ancien Régime, La Révolution*. Paris: Robert Laffont, 1986, p. 125; ELIAS, Norbert. *La civilisation des moeurs*. Trad. Cristina Prado. Paris: Calmann Lévy, 1973.

encaminha os nobres para a Cavalaria, visando a conter ou canalizar a violência, fixando prazos durante os quais fica proibida a guerra entre os barões, dirigindo o espírito bélico para os inimigos da fé cristã – muçulmanos ou pagãos da Europa Oriental ou hereges do sul da França. Os torneios representam uma mímica guerreira, com a vantagem de as armas serem artificiais. Todo tipo de excesso é aí contido.

Se a educação não é mais compreendida como dimensão de conviviabilidade, a literatura perde o sentido da experiência intelectual e ética, o que resulta no debilitamento cognitivo, no aumento e saturação de informações, segundo uma perspectiva cumulativa que é desestima do saber. Com respeito a isso Bento Prado Jr. reflete sobre a "pobreza intelectual" e a "escalada da insignificância" na leitura e na escrita universitária contemporânea, que se detectam no declínio do gênero literário e filosófico ensaio, que Montaigne, Camus, Sartre, Cioran, Merleau-Ponty, Adorno, Benjamin e ele próprio praticavam:

> O ensaio se situa entre o conceito e a intuição poética, privilegiando sua função mediadora [...], sem a qual o conceito é vazio e a intuição cega [...]. Entre filosofia e literatura, trata-se de recuperar o poder de verdade da literatura [...] e de devolver à filosofia uma linguagem viva que ela perdeu em sua produção/ reprodução intramuros nas instituições escolásticas [...]. [O ensaio] foi substituído pelo gênero *trash* do *paper*, inventado pela universidade norte-americana (segundo o lema *publish or perish*) e multiplicado pela indústria dos congressos no mundo globalizado.[41]

O criticismo significa, no ensaio como forma filosófica, libertar-se daquilo que Kant denominava *Schulphilosophie – a filosofia escolar* – trazendo de volta a disponibilidade ao pensamento, a dúvidas, a hesitações e contradições, isto é, à liberdade, no sentido contrário à escolarização da filosofia que é indissociável, esta, de sua tecnificação. Como observa Bento Prado Jr: "o interesse propriamente filosófico das técnicas conceituais não está justamente em seus *limites*, como insistia Platão na Carta VII e Wittgenstein em todos os seus escritos?"[42]

A cultura humanista se desenvolveu a partir da literatura e da filosofia, pois estas se encontram duradouramente vinculadas a suas origens de laço social, de *philia*, de afeição, ternura, admiração, sublimação e convivência: "sem *philia* não há futuro político, isto é, paz social." Nesta proximidade convivial cultiva-se

41 PRADO JR., Bento. Prefácio. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

42 Cf. Apresentação ao livro de Jeanne Marie Gagnebin, *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, orelha.

> o *savoir-faire* e o *savoir-vivre*, a educação conseguindo, a partir destes saberes, formas de superego e de sublimação que os gregos denominavam *demos* [...]. Por natureza, o mercado não pode produzir nenhum tipo de *philia* porque seus objetos são, por princípio, calculáveis e sempre descartáveis, enquanto que os objetos de *philia* [nem valor de uso, nem valor de troca, mas valores de puro afeto] e por isso não têm preço algum.[43]

O preterimento da literatura e de seus autores tem lugar na hegemonia dos conhecimentos técnicos, desvinculados, por sua vez, da própria cultura científica, tendendo à substituição da lei pela regra, da regra pela fórmula para o funcionamento automático do sistema informacional, indiferente a conteúdos, produzindo-se *incivilidade*: "a economia de mercado evolui para uma sociedade de mercado, para o desenvolvimento da 'sociedade da informação'. Sociedade de mercado é, por isso, a da dissociação".[44] Neste sentido, o enfraquecimento do "prestígio das disciplinas literárias" é acompanhado pela regressão da ideia de constituir-se um povo – esse amor da nação por ela mesma. Neste sentido, todas as formas de integrismo e comunitarismo, de identidades e "discriminações positivas" inscrevem-se no "desaparecimento da *philia* política, vindo a ser uma *erstaz* de *philia* que tenta dissimular o desamor político transferindo a *philia* para *fantasmas* comunitários, portadores de graves conflitos e regressões [étnicas] e xenófobas".[45] A linguagem se restringe à informação e está, sem mediações, a serviço da sociedade capitalista: "o capitalismo de serviços generaliza um processo de proletarização em que os produtores perdem seu *savoir-faire*, enquanto os consumidores perdem seu *savoir-vivre* – e, por isso mesmo, a vida perde seu sabor, se é verdade que os saberes são o que – enquanto *saperes*, torna o mundo saboroso, e o mundo só o é com a condição de ter sabor, o que supõe um saber-estar-no-mundo, o que justamente se denomina *saber-viver* e, até mesmo, arte-de-viver e que em seu conjunto forma uma civilidade, uma *politesse*",[46] uma felicidade, uma *alegria de viver*.

O conhecimento da língua por sua literatura – isto é, através de sua elaboração literária – caracteriza a "vida do espírito", o que se poderia compreender com a expressão pascaliana *esprit de finesse*. Em seu ensaio "Dos riscos que se corre nas Ciências Sociais", Gabriel Cohn traduz o sentido deste *savoir-faire* para o registro

43 STIEGLER, Bernard. *La télécratie contre la démocratie*, op. cit., p. 16-110.

44 Ibidem, p. 88.

45 Ibidem, p. 70.

46 Cf. STIEGLER, Bernard. *Ars industrialis*. Paris: Flammarion, 2006, p. 45.

da Universidade, chamando a atenção para o que a caracteriza nos moldes humanista e iluminista, a formação universitária que deve conter método no conhecimento e exercício lúdico ou, tomando de empréstimo as palavras de Pascal, *esprit géometrique* et *esprit de finesse*:

> Rigor e finura: sem o concurso de ambas não há como bem formular os problemas, nem como orientar-se nas intrincadas vias de sua solução. Trabalhar bem com ambas essas dimensões é um dos maiores desafios da formação universitária [...]. Pois é a preocupação de juntar o rigor com a finura que mais nitidamente separa a formação do adestramento especializado, do *training*. Os modelos europeus do início do século XX que inspiraram a USP na fase de sua implantação (basicamente o francês e o alemão, com o primeiro incidindo mais nas 'humanas' e o segundo nas 'exatas') contemplavam a questão da formação. O modelo norte-americano, que aos poucos foi-se instalando e vai se tornando hegemônico, tem como foco a ideia do *training*. [Trata-se] de enfrentar a articulação entre rigor e finura [...], a questão de como converter a universidade no ambiente mais propício ao aprendizado e ao exercício de formas de inteligência capazes de associar as mais severas exigências da atividade analítica com a capacidade de perceber relações finas que escapem das malhas dos mais poderosos esquemas formais.

A língua contemporânea, sob a hegemonia do inglês vernacular e técnico, dispensa a elaboração literária, a aquisição de um repertório de formulação cultural: "o inglês que hoje se impõe ao mundo inteiro", escreve Marc Fumaroli,

> é menos comparável à *koiné* do Mediterrâneo romano e mais à língua franca do Mediterrâneo pós-cruzadas: assim é justamente esse caráter sumário, cômodo, elementar, passivo, que não pede nenhum compromisso de seus locutores, nem na maneira, nem na matéria das palavras, o essencial em sua força de atração.[47]

Autores como Jeremy Tunstall consideram o inglês a língua mais apta a ser difundida pelos meios de comunicação. Em seu livro *The media are american*, o autor anota:

> A mídia em inglês está relativamente isenta da separação entre as formas alta e vulgar, comparada ao alemão [...]. O inglês contém a maior variedade de frases incisivas e, comparado, por exemplo, ao francês, a versão em língua inglesa é normalmente mais abreviada que

47 FUMAROLI, Marc. *Quand l'Europe parlait français*, op. cit., p. 23.

palavras simples que podem ser eleitas para o uso dos meios de comunicação; comparado, por exemplo, ao francês, a versão da língua inglesa é mais abreviada que qualquer outra língua.

Também o inglês tem uma gramática mais simples comparada a outros idiomas concorrentes, como o russo. A língua inglesa é a que mais se adapta "à publicidade, às manchetes de jornal, frases de impacto, rodapés de fotos, canções *pop*, trocadilhos de *disc jockey*, *flashes* e músicas para comerciais".[48] Em outras palavras, certa facilidade gramatical favorece o aprendizado elementar da língua, o que a predispõe à comunicação oral, pragmática e instrumental na escrita, sem complexidade nem estilo.[49]
A perda do sentido das elaborações literárias e de suas relações finas, do sentido das regras gramaticais como compartilhamento de um bem público, decorre do processo de proletarização no conhecimento convertido em *know-how*, acompanhando a mesma lógica do trabalho do proletário, que – perdendo seu *savoir-faire*, que passa à máquina ou para a gestão empresarial – se torna pura força de trabalho. Proletarização no conhecimento significa, pois, perda do sentido do saber e do fazer. Quanto àquele que desconhece as regras da língua, ignora suas modulações, perde um campo de experiências éticas e linguísticas, um *savoir-vivre* [50]. A língua literária possui não apenas dimensão política mas sobretudo ética. Como notou Guimarães Rosa: "a língua é metáfora da sinceridade. Apenas renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Minha língua [...] é a arma com a qual defendo a dignidade do homem".

Olgária Matos é professora aposentada da Universidade de São Paulo e professora visitante da Universidade Federal de São Paulo. Estudiosa da Escola de Frankfurt, é autora de *Contemporaneidades* (Lazuli, 2009); *Adivinhas do tempo:* êxtase e revolução (Hucitec, 2008); *Discretas esperanças:* reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo (Nova Alexandria, 2006) entre outros.

48 Cf. TUNSTALL, Jeremy. *The media are american*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1977, p. 127-9.

49 Para uma discussão mais apurada do inglês como língua global – e não "internacional" – no horizonte pós-colonial, imperialista e de predomínio da tecnociência, cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização, saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

50 Cf. NUNES, Benedito. Ética e leitura. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998 e LEOPOLDO E SILVA, Franklin. A dimensão ética da palavra. *Tempo social*, São Paulo, v. 8, n. 2, out. 1996.

As desilusões da crítica de poesia

Marcos Siscar

Resumo: Parte da crítica brasileira de poesia expressa com frequência um sentimento de insatisfação em relação à produção contemporânea, em específico pelo enfraquecimento dos desafios que essa produção se coloca a si mesma. Se é pertinente analisar as questões que a poesia se coloca, também é sensato analisar a natureza das questões que a crítica tem colocado à poesia. As "ilusões perdidas" atribuídas à poesia, não deixam de designar o impasse que é enfrentado pela própria escrita crítica. **Palavras-chave:** crise da poesia, poesia contemporânea, crítica literária.

***Abstract:** Part of Brazilian criticism of poetry has frequently expressed a feeling of dissatisfaction towards the contemporaneous production, especially because of the weakening challenges this kind of production has brought to itself. Nevertheless, if it is important to analyze the questions poetry puts to itself, it is also sensible to ask what kind of questions criticism has made in relation to poetry. The "lost delusions of poetry" seem to indicate an impasse which is faced by critical writing itself.* ***Keywords:** crisis of poetry, contemporaneous poetry, literary criticism.*

Está claro que, ao longo dos anos, tenho desejado ao mesmo tempo conservar e perder, compor um sempre com um nunca, o nunca-mais da perda com o para-sempre da tradição, o que é impossível...

Michel Deguy

1. A poesia sob suspeita

Numa entrevista recente, os editores de uma revista, diante da evidência de que se havia publicado pouca poesia brasileira no último número, precisaram responder a uma pergunta incômoda: "os editores [...] estão cismados com a poesia brasileira contemporânea?"[1] Talvez a pergunta devesse ser reformulada, mas a confirmação da cisma pelo entrevistado (também poeta) é significativa. De fato, independentemente do caso específico, existe um mal-estar que se apresenta não apenas como cisma da poesia em relação a si mesma,[2] mas como desconfiança de quem publica ou interpreta poesia – digamos "a crítica".

A opinião é suficientemente reiterada para soar como habitual. A poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas, isolando-se em guetos, para perder-se definitivamente no universo sem referência do "pós-utópico". A mercantilização dos espaços de discussão, a midiatização da subjetividade, o espírito de autoelogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa. Embora "profícua", a literatura de nossos dias permanece "à deriva", como resume Fábio de Souza Andrade.[3] A falta de clareza quanto a seus rumos se refletiria paradoxalmente, mas significativamente, na vitalidade das revistas especializadas, das antologias, na vulgarização do gesto antológico e do artigo de *situação* – essas que são tentativas de organizar o sentido de um contemporâneo carente de clareza sobre sua própria identidade.

1 LIMA, Ricardo. Entrevista: Régis Bonviccino & Alcir Pécora. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_ricardolima.htm>. Acesso em: 6 mar. 2006.
MORICONI, Ítalo. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, v. III, n. 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>. Acesso em: 6 mar. 2006.

2 SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila*, v. 8/9, 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm>. Acesso em: 6 mar. 2006.

3 ANDRADE, Fábio de Souza. Crítica literária: que bicho é este?. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 abr. 2005.

Heloísa Buarque de Hollanda, ao apresentar sua antologia dos anos 1990, *Esses poetas*, começa exprimindo uma motivação pessoal: "Essa não é a primeira vez. O fato é que, diante de qualquer formação de consenso a respeito de quedas de vitalidade na produção cultural, sinto-me impelida a organizar uma antologia de novos poetas".[4] Considerando-se que a autora vem lançando antologias há mais de 25 anos, tal seria – provavelmente, para ela – a idade desse infeliz consenso sobre nossa pobreza poética. Ressalte-se que tal situação tem sido descrita periodicamente nos trabalhos de Iumna Simon, publicados durante mais ou menos a mesma época. Neles, a autora analisa o quadro mais abrangente da poesia brasileira do fim do século XX e considera que aquilo que se apresenta como "novo" em poesia manifesta-se, nesse momento, como abandono da historicidade, por meio da identificação da poesia com rótulos editoriais e de sua rendição ao horizonte das trocas reguladas pelo mercado.[5]

Ora, o discurso universitário poucas vezes exprime opinião diferente e as exceções são conhecidas. Célia Pedrosa e Maria Lúcia de Barros Camargo, por exemplo, constatam que existe "uma revigoração bastante forte no campo da poesia"[6] desde a década de 1990, com incremento de produção de qualidade, boa recepção crítica, variedade de revistas literárias. Ítalo Moriconi[7] aponta, mais enfaticamente, os anos de 1990 como ocasião do "surgimento de uma nova e brilhante geração de poetas",[8] favorecida pela reconfiguração do campo institucional e cultural brasileiro. Embora conte com alguns defensores, esta não parece ser uma tese corrente sobre o estado atual da poesia, não pelo menos do modo enfático como se manifesta o *topos* da crise do gênero poético na crítica universitária e, frequentemente, por outros motivos, no jornalismo.

4 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, p. 9.

5 SIMON, Iumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, v. 55, p. 27-36, 1999.

6 PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (org.). *Poesia e contemporaneidade*: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001, p. 7.

7 MORICONI, Ítalo. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, v. III, n. 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>. Acesso em: 6 mar. 2006.

8 "Os anos 80 são importantes como o contexto que explica o surgimento de uma nova e brilhante geração de poetas nos anos 90. No arco que une e desune os anos 70 e 90, vemos uma trajetória que levou da contracultura à reação cultural. Com a saída de cena do socialismo real soviético, o neoconservadorismo e o neoliberalismo polarizaram o debate político. Em cultura, a onda neoconservadora, e o declínio relativo dos apelos transgressores, favoreceu a aproximação, até então inédita, entre instituições tradicionais do saber literário, e da poesia a elas ligada, e a instituição universitária. Temos assim uma reconfiguração do campo institucional cultural brasileiro." (MORICONI, Ítalo. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira, op. cit.).

Nesse contexto, mesmo a expressão da vitalidade do processo cultural vem respingada pelas tintas da melancolia. É o que faz, por exemplo, Heloísa Buarque de Hollanda, no prefácio em que publica e divulga os poetas dos anos 1990, lamentar o "neoconformismo político-literário" de uma geração para a qual a "apatia" é "o *ethos* de um momento pós-utópico".[9] Até Augusto de Campos, velho poeta engajado com o "presente do futuro", prefere ver o contemporâneo como uma "fase de transição", uma época de "desencantos",[10] numa clara desaprovação ao desempenho de seus "herdeiros". A dificuldade que se tem em incorporar as últimas décadas do século XX a uma narrativa convincente da história literária brasileira é significativa: o desinteresse pela poesia do presente – que, em alguns casos, coincide com a incapacidade de lidar com os impasses desse presente – acaba convivendo, a meu ver, de modo preocupante, com um processo de monumentalização pouco sensata dos poetas do passado, em especial os do modernismo.

O mesmo processo de esvaziamento do contemporâneo é reconhecível, inclusive, em análises que pretendem abordar de frente a literatura do presente; a eleição de um único poeta como portador do sentido do contemporâneo (por oposição a ele, justamente) é um procedimento crítico que cria silêncio em torno desse poeta, ao valorizá-lo, que impõe um outro tipo de desqualificação da história literária recente. Embora também seja um procedimento comum na tradição crítica do concretismo, o exemplo mais notório, me parece, é o do tratamento dispensado por Roberto Schwarz[11] ao poeta Francisco Alvim.[12]

O fim das vanguardas, que Haroldo de Campos[13] diagnosticou como a época do "poema pós-utópico" (a época *constelar* por excelência, por assim dizer, do "acaso" tornado história), a julgar por essas recensões, parece constituir-se no discurso da crítica não exatamente como uma convivência harmoniosa (como queria Haroldo), mas como uma apatia demissionista. Num caso como no outro, chama a atenção a

9 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas*: uma antologia dos anos 90, op. cit., p. 16.

10 CAVALCANTI, Jardel Dias. Entrevista com o poeta Augusto de Campos. *Digestivo cultural*. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993>. Acesso em: 06 mar. 2006.

11 SCHWARZ, Roberto. Orelha para Francisco Alvim. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Cf. tb. SCHWARZ, Roberto. Elefante complexo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2001.

12 Na análise da obra de Alvim, o crítico empreende uma vigorosa e contínua "verificação recíproca" não apenas entre "as formas artísticas e a experiência histórica" (Idem, ibidem, ibidem), como também entre o autor e os grandes poetas do modernismo, aos quais se soma a figura totêmica de Machado de Assis.

13 CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ideia de que a poesia é pensada em relação a uma utopia, à formulação explícita de um projeto cultural. Poderíamos nos perguntar se o cumprimento dessa exigência, alçado ao primeiro plano apenas recentemente, justamente na época das vanguardas, é a única maneira que a poesia tem de colocar em evidência suas inquietações com seu lugar de origem (com a ideia de homem, de comunidade, de relação com o sensível etc.) É apenas sob a ótica de uma tal exigência que a ausência de utopias poderia manifestar-se como espaço destituído de sentido poético, de reflexão sobre a condição humana (ou, alternativamente, como solução de nossos problemas, "presentidade" redentora dos inconvenientes da história).

A poesia deve dizer a que vem? A poesia deve formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação? É importante lembrar que a relação entre poesia e cultura é extremamente problemática desde pelo menos Baudelaire e tem se manifestado não apenas na forma positiva do projeto, mas na forma problemática do tédio, da alienação, da violência, do sacrifício, do mistério, sem com isso carecer de sentido.

2. O desencanto

Retomo uma resenha de Silviano Santiago, publicada em 2001 por ocasião do lançamento de um livro de Carlito Azevedo. Embora contenha qualificações inequívocas a respeito da excelência do poeta, a resenha tem por título e por tema "As ilusões perdidas da poesia". Trata-se de um texto delicado, costurando na ambiguidade da argumentação a estima e o desencanto. O texto realiza habilmente a difícil tarefa de articular a importância do poeta à falta de ambição da poesia. Assim, o poeta se torna "o aguardado poeta pós-cabralino" em um contexto paradoxalmente "melancólico", "finissecular", de uma poesia que agoniza. O tema do "cotidiano" aparece, aí, como traço da poesia contemporânea, discurso sem efeito dentro de um quadro cultural muito mais complexo: "Nada existe de mais opaco à razão contemporânea do que o cotidiano dos ovos estrelados". Nosso conhecimento sobre o discurso já sabe tratar a simplicidade como uma estratégia retórica e, além disso, é preciso reconhecer que tem cabido à ciência positiva e às humanidades mais prestigiadas a tarefa de dar sentido às grandes questões da vida:

> A vida enquanto conceito e abstração é hoje objeto da nova gramática e sintaxe – o genoma – a que chegam os cientistas nos laboratórios de pesquisa. Para que a literatura? A história com suas coordenadas de calendário religioso e leigo, associada à confusa

geografia com suas sangrentas cartografias e reterritorializações pós-coloniais, bandeia para o lado dos filósofos, cientistas sociais, jornalistas e políticos.
Só sobra para o artista o opaco e enigmático dia a dia de sua vida.[14]

Sobra para o poeta "recobrir de palavras os eventos insignificantemente significativos do cotidiano."[15] O diagnóstico é terrível e não podemos senão levá-lo a sério, ainda que o contexto da resenha o formule em paralelo com a análise de uma "poderosa" obra poética, que coloca o objeto lírico como "luxuosa fantasia na passarela da imaginação do leitor". Em todo caso, alijada do sentido abstrato e material da vida, excluída das discussões filosófico-religiosas e geopolíticas, a poesia aliena-se dos rumos da cultura. Seu papel é diminuído, na medida em que deixa de colocar as grandes questões da existência. O diagnóstico não está distante daquele formulado por Michel Deguy em termos mais abrangentes, sobre a "diminuição" do espaço atribuído ao poético,[16] sobre sua dificuldade de comover e de interferir, de *causar dor.*[17] Mas, diferentemente de Deguy, que reafirma o papel humanista da poesia, disposta à "profanação", à tentativa de tornar o mundo "habitável" a partir do próprio desencanto, a pergunta "para que a literatura?" soa muito mais como uma terrível constatação, ou eventualmente como uma provocação (se lembrarmos que Silviano Santiago é, também, poeta e romancista).

Embora seja dirigida ao contemporâneo, de modo específico e fundamentado, gostaria de lembrar que a suspeita sobre o esgotamento das possibilidades do literário não é exclusiva de nosso tempo. Em 1920, em plena gestação do modernismo, Mário de Andrade falava do "cansaço intelectual" de uma época de tantas novidades; em 1956, no epicentro de formulações teóricas que enriqueceriam a poesia da segunda metade do século XX, Mario Faustino constatava a "agonia" da poesia brasileira. No final do século XIX, os poetas já nomeavam a concorrência do jornalismo, da ciência e até mesmo do romance (a "universal reportagem", como dizia Mallarmé) para expressar a submissão da poesia aos imperativos materiais e à racionalidade aplicada à ordem social, em outras palavras, para elaborar o sentido da marginalidade do poético. Antes de Joyce dar início ao "fim do romance",

14 SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez. 2001.

15 Idem, ibidem.

16 DEGUY, Michel. Situação. *Inimigo Rumor*. Brasil/Portugal: 7 Letras/ Cotovia, Angelus Novus, n. 11, 2001, p. 25-31.

17 Idem. De la poésie d'aujourd'hui. In: DEGUY, Michel; DAVREU, Robert; KADDOUR, Hedi. *Des poètes français contemporains*. Paris: ADPF Publications, 2001.

Mallarmé já havia nomeado uma "crise" de verso. Antes deles, ainda, Baudelaire lamentava a situação rebaixada da poesia, quando constatava que, em sua época, seria comum o burguês pedir um poeta assado para o jantar, embora todos estranhassem que o poeta quisesse um burguês em seu estábulo. Quero dizer com esses exemplos – colhidos entre alguns dos mais conhecidos – que o discurso da *crise*, ou seja, do descompasso entre a poesia e as grandes questões da realidade, é um fenômeno da modernidade. Em um primeiro momento, não se trata nem mesmo de decidir se a crise é um *fato*, se existe ou se não existe crise, mas de constatar que se pode mapear um *discurso* da crise que coincide, historicamente, com a narrativa da própria modernidade poética. Eu diria que a poesia moderna surge desse sentimento de crise, afirmando-se a partir da crise, como *discurso* da crise, ou seja, como sentimento do colapso de seu lugar (quer seja o da frase que compõe seu verso, quer seja o da realidade que compõe seu mundo).

Ou seja, historicamente, o que chamamos "poesia moderna" é um discurso que se alimenta da crise para reinventar seu papel dentro da cultura. É pela via do discurso da crise que se justifica ou se torna necessária a reinvenção ou a refundação da subjetividade e da comunidade. Constatar essa historicidade do discurso literário como discurso da crise não invalida nem diminui a necessidade do diagnóstico sobre a situação específica do contemporâneo. Pelo contrário, de certo modo, ela confirma e solicita esse diagnóstico.

Entretanto, derivam também dessa historicidade da crise algumas consequências.

Em primeiro lugar, é preciso responder à questão: o que quer dizer, o que tem querido dizer, o que de fato queremos dizer quando dizemos que a poesia experimenta seu lugar como lugar de crise, literariamente, culturalmente? Como a poesia tem feito isso (a partir de Baudelaire, pelo menos, e, desde então, em circuito internacional)? Que tipo de tremores de terra esse sentimento de colapso acarreta? Como se explica que a crise se torne tradição e, paradoxalmente, um modo de existência e de sobrevivência da poesia? Aliás, como distinguir os vários tipos de discurso da crise, que se manifestam tanto no poeta *engajado*, quanto no poeta *beat*, no poeta católico ou no poeta fascista? E, ainda, se existem vários tipos de discurso da crise, como definir a experiência literária *digna* dessa crise na qual depositamos toda a utopia literária da modernidade?

A segunda consequência dessa historicidade da crise – que me interessa, aqui, mais de perto – é que, sendo discurso, ela não existe e não se sustenta sem um sujeito que a enuncie. Esse sujeito é a crítica, é a história, é a teoria literária – mesmo quando são exercidas pelos próprios poetas (em ensaios, autobiografias,

correspondências ou, por que não... em poemas). Embora as dimensões sejam amplas, nunca é demais lembrar que a constatação dessa crise, ou seja, a narrativa da própria "modernidade" (de Baudelaire a Mallarmé ou a Yeats, de Rimbaud às vanguardas, de Mário de Andrade a Drummond, ou de Valéry a João Cabral) tem também uma história e uma teoria cujos pressupostos deveriam ser objeto de estudo, como construção de sentido e não apenas como sequência mais ou menos homogênea de fatos. Em relação ao contemporâneo, a singularidade da enunciação da crise, embora em coerência com a tradição, é composta por um elemento complicador, que quero destacar aqui: o questionamento da situação da própria linguagem crítica.

Se a crise é um discurso histórico-teórico e se ela depende também do sujeito que a enuncia, hoje, uma terceira consequência se impõe: quando um crítico aponta a situação degradada do contemporâneo, ele expressa um interesse ou um desejo de refundação; ele expressa, pelo menos, uma demanda de sentido em um contexto no qual esse sentido parece perdido. O discurso da crise está ligado ao espírito de "decadência", como se dizia no século XIX, à perplexidade diante do que se perdeu, ao desejo de começar de novo ou, pelo menos, de entender como chegamos até aqui.

E se, para a crítica, a poesia tem parecido escassa, sempre em falta, sistematicamente acuada diante dos acontecimentos, é possível dizer que "a poesia" é um nome adequado para designar a própria sensação crítica de falta e de acuamento. "A poesia" torna-se o nome daquele lugar discursivo em que a linguagem crítica obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea, por meio do qual a crítica, de certo modo, numa espécie de monólogo dramático, lamenta a falta de grandes questões, de comprometimento, de negatividade compatível com a crise que fundamenta esse vazio. "A poesia", no discurso da crítica, é o topônimo da carência que perturba. Quero dizer com isso que o incômodo da crítica não é substancialmente diferente daquele atribuído à poesia; talvez seja uma extensão dele, uma extensão que considero necessária e comovente.

3. Os estados da crítica

Por que falar de poesia hoje? Quais são os imperativos que nos levam a retomar as razões da sua crise? Que tipo de relação se tem adotado com "a poesia"? Se "a poesia" é o lugar de uma fala que se estabelece *em nome do* poético, o que está em jogo é, também, um lugar de fundação do sentido, político ou outro, por meio de um apagamento ou de um recalque.

Por isso, a crise da poesia deve ser pensada em paralelo com a crise que se atribui hoje à própria crítica. A "demissão da crítica", apontada por Paulo Franchetti,[18] diz respeito à incapacidade da reflexão brasileira que analisa a produção de literatura de formular criticamente o sentido e o valor dos objetos contemporâneos.[19] O autor aponta uma convivência estéril entre "o silêncio público" e a "maledicência privada" como horizonte de uma atividade crítica cujo resultado institucional é desastroso. A discussão está em aberto, mas constato que a opinião acerca das deficiências atuais da crítica literária reaparece na fala de notórios críticos ainda em atividade, de variadas tendências. Os impasses da reflexão contemporânea sobre o literário já vinham sendo apontados, por exemplo, por Leyla Perrone-Moisés,[20] por razões específicas, ligadas à ascensão de critérios não literários nos estudos culturais e pós-estruturalistas, à perda do lastro tradicional do discurso crítico, que diz respeito à incapacidade de analisar o texto *enquanto* literário. Lembre-se que o próprio Silviano Santiago, no texto citado acima, ao mostrar a diferença de *status* cultural entre literatura e ciência, não coloca a crítica, a teoria, a "ciência" ou o pensamento da literatura entre os discursos prestigiados do seu tempo.

Embora o campo da reflexão sobre o literário, hoje, possa ser formulado de modo distinto da disciplinaridade tradicional (como o faz, por exemplo, a chamada "Teoria", partindo de saberes de diferente natureza, sem excluir a chamada "literariedade"), o que é notório é que tampouco a "crítica literária" está a salvo da crise aqui em foco. Ou seja, a ideia de que o discurso poético está em crise não se separa fundamentalmente, nas suas motivações, da crise do discurso crítico.

Como sujeito de uma fala que tem uma inserção na cultura, na mídia, no ensino, a crítica não escapa às injunções de seu tempo, aos impasses de sua situação: ela é *interessada*. Não é exclusivamente o sentido da literatura – e aqui, em especial, da poesia – que está em jogo. Acho que não é abusivo dizer que, quando a crítica se refere às deficiências da poesia contemporânea, está no fundo procurando elaborar as próprias demandas que ela, a crítica, teria por tarefa responder. A alegada ausência de grandes questões, ou de coerência de projeto, poderia também ser vista como uma descrição da situação da crítica, uma cobrança que a própria crítica se

18 FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica. *Sibila*. São Paulo: Ateliê, n. 8-9, p. 25-40, 2005.

19 O autor denuncia "a anemia e o desinteresse que caracterizam a maior parte da produção brasileira que enfoca os textos literários do presente, incapaz de real enfrentamento com os objetos e problemas imediatos da cultura contemporânea e, principalmente, com a questão do valor" (FRANCHETTI, Paulo, op. cit., p. 30).

20 PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

faz, lucidamente, que os críticos se fazem e se dirigem, também a si mesmos, numa época em que as alternativas culturais parecem esvaziadas, em que se expressa certa melancolia e o sentimento do fim de uma época.[21]

Em outras palavras, a poesia não é a única vítima do "caos" do contemporâneo. A crítica também paga seu preço, e isso se manifesta na insistente demanda de sentido que ela tem dirigido ao poético. O que se chama hoje de "a poesia" me parece ser o nome instável, não exatamente deserdado ou errante, não exatamente plural e harmonioso, do lugar cultural que ocupamos. No corpo caótico dessa poesia, em seu relevo monótono, podemos distinguir não apenas incertezas quanto aos caminhos a seguir, mas toda uma topografia do "cansaço cultural", segundo a expressão de Mário de Andrade. Nesse sentido, "a poesia" não é exatamente aquilo que está em crise, mas é o nome da própria crise, daquilo que impõe e explicita a experiência do impasse e dá forma ao escrito, a qualquer forma de escrito, inclusive o da crítica literária. Mesmo quando procura abdicar do peso da crise, revogar o impulso sacrificial que a constitui modernamente; mesmo quando prefere navegar por mares mais tranquilos e previstos, numa época que convém ao impulso historicista designar como "pós-modernidade", a escrita não deixa de carregar essa experiência do impasse.

Sintomaticamente, é na medida em que expõe a falta de controle sobre suas questões mais fundamentais (a eficiência da linguagem, o sentido político da cultura) que a crítica precisa a cada momento fazer a prova desse impasse que eu chamaria de "poético", que precisa mostrar-se inquieta e afetada por ele, recusando com isso o falatório crítico cotidiano e autocomplacente. Segundo Alcir Pécora,[22] há algo que os escritores precisam admitir: "O inconfessável: escrever não é preciso". No modo retórico quase precioso do aforismo ou da moralidade, o crítico ataca não apenas a faixa "mediana" da literatura do presente, mas a sua própria ilusão de medianidade, diante da qual se perde a evidência, segundo ele, de que "não há nada de relevante sendo escrito". Quem escreve precisa justificar sua razão de escrever, de acrescentar mais páginas ao "mar de coisa escrita" do nosso tempo. Escrever não é preciso, numa época cuja crise é definida como "total falta de crise". A negatividade crítica

21 Uma análise específica desse "sentimento", desse modo de relação com a história, permitiria avaliá-lo de modo mais adequado; tal análise deveria incluir uma atenção com características socioculturais, com a tradição das ciências humanas e com a perspectiva que cada cultura tem sobre sua inserção na história mundial. Alguns dos traços a que refiro, entretanto, podem ser reconhecidos imediatamente como familiares, sobretudo na tradição oriunda do pensamento europeu chamada, genericamente, "de esquerda".

22 PÉCORA, Alcir. O inconfessável: escrever não é preciso. *Cronópios*, 13 out. 2005. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id_usuario=11&id=657>. Acesso em: 06 mar. 2006.

remete aqui à necessidade do esvaziamento de toda complacência retórica e institucional. O mais significativo é que, ao apresentar esse problema, o texto em questão se mostra como que afetado por ele, sendo levado a escalar o degrau da retórica da moralidade ou da "ficção crítica" (segundo um termo e um dispositivo caros ao autor). Tudo se passa como se a crítica, ao não encontrar elaboração convincente da crise pela poesia, se visse instada a fazer a prova da exigência que ela reclama da poesia, como se devesse fazer, ela mesma, a prova da crise poética. Independentemente da questão problemática dos cruzamentos entre texto "crítico" e texto "literário", assunto que sempre deu margem a uma série de mal-entendidos, podemos dizer, em todo caso, que a crise aqui designada como *poética* tem se tornado o lugar no qual a escrita é reconhecida dentro de uma nova situação cultural.

Não se trata, é claro, de esvaziar o conteúdo da demanda crítica por uma poesia ativa, corrosiva, ambiciosa, ideal propriamente moderno e humanista partilhado por intelectuais de tendências variadas dentro do espectro acadêmico. A cobrança aos poetas faz parte de um legítimo jogo de forças dentro do campo cultural, embora não lhes caiba nem apeteça a obrigatoriedade da resposta. No fundo, só existe *liberdade* de resposta quando se pode, de fato e de direito, não responder a uma pergunta, a uma solicitação. Por outro lado, como sugeri, é preciso reconhecer que, quando a crítica formula suas opiniões sobre a poesia ou dirige a ela suas demandas, está formulando também, por conta própria, e ao mesmo tempo, uma efetiva resposta para uma problemática que está além (ou aquém) do seu objeto. A questão que está em jogo parece ser, mais propriamente, antes do que o sentido ou o valor da poesia, a questão da *postura* a ser adotada diante do contemporâneo. Um dos sintomas disso é que os elementos apontados como problemas específicos da poesia contemporânea estão localizados, mais frequentemente, naquilo que emana da relação dos poetas com a tradição, com as instituições, com os outros poetas, enfim, na postura pública dos produtores de poesia, o que teria consequências previsíveis na esfera do poema.

Ao formular uma demanda de valor, a crítica expressa indiretamente uma inquietação quanto à atitude pública da escrita, inquietação legítima e necessária. Mas é preciso reconhecer que, ao fazê-lo publicamente, do modo como tem feito, sua enunciação constitui ao mesmo tempo o desejo de antecipar uma resposta, geralmente julgada "urgente". Nada mais significativo a esse respeito do que o apelo à resistência ("resistir à vulgarização do escrito").[23] O imperativo da resistência, assim

23 Idem, ibidem.

como a cobrança ou a expectativa de projeto cultural, de interesse pelas grandes questões do mundo são marcas do discurso da crítica que iluminam seu próprio desejo de refundação, de colocar-se fora do lugar onde estamos. Neste desejo, há, portanto, uma dimensão utópica dentro da qual a ética é entendida como aquilo que falta, que faz falta. Se assim for, não há como apontar o deslocamento da poesia, interrogá-la, pedir-lhe explicações, sem levar em conta esse imperativo, esse desejo ou esse interesse que diz respeito ao próprio olhar teórico e sua relação com a tradição que o constitui. Não há como falar de poesia, sem considerar historicamente nossa *necessidade* de crise. Só assim seria possível recolocar de outro modo a relação entre "crítica" e "poesia", discursos que separamos e opomos, mas que reagem às instabilidades da cultura de maneira semelhante e são, por assim dizer, cúmplices (não apenas neutros intérpretes) da situação e do devir histórico da literatura.

Marcos Siscar é professor do Departamento de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas.

Poesia auto-móvel

Viviana Bosi

Resumo: Este texto comenta poemas que tratam do tema do automóvel de várias maneiras, tendo em vista uma possível alteração do olhar do poeta na cidade contemporânea. Os meios de transporte podem ser metáforas da vida na metrópole atual, simbolizando aspectos das experiências fugazes que o poeta configura como testemunho. **Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea, automóvel, tranformação da cidade.

Abstract: *This text makes comments on poems that deal with the theme of the car in several ways. It takes into view a possible change of perspective of the poet in the contemporary city. The means of transportation can be metaphors of life in nowadays metropolis, symbolizing aspects of the fleeting experiences configured by the poet as witness.* ***Keywords:*** *Brazilian contemporary poetry, car, city's transformation.*

Stop.
A vida parou
Ou foi o automóvel?
Carlos Drummond de Andrade

Como anda o poeta na cidade contemporânea? Será que a mudança de paisagem e de perspectiva que o automóvel implica configuraria um olhar diferente para o passante?

Aventamos como hipótese que há uma diferença entre o *flâneur* característico da primeira poesia moderna e o transeunte urbano de hoje. Não se trata apenas da aceleração do ritmo da cidade, mas também da consequente distância e heterogeneidade em relação ao mundo pelo qual passa o eu lírico – ele mesmo igualmente fraturado. A máquina em movimento ou parada, que conduz o poeta ou que passa por ele, revelaria ou disfarçaria o "coração numeroso" que a habita?

Em São Paulo dos anos 1920, a revista *Klaxon* buzinava estridente, o Cadillac azul frequentava os poemas de Oswald, o Forde transportava a nova poesia (rodando em meio a cafezais e atravessando procissões...). Ainda não havia se consolidado o "turbocapitalismo" que alterou profundamente a relação da cidade com seus habitantes. Nos depoimentos dos velhos moradores, por exemplo, a rua era local de encontro e diversão, e os carros que passavam por ali eram no geral de brinquedo: "Eu fazia carrinhos com rodas de carretel de linha e nós brincávamos o dia todo, livremente, nunca me machuquei porque a rua não tinha carros" (Sr. Ariosto).[1]

No entanto, se, desde o modernismo o automóvel era signo de distinção para os raros que o possuíam, índice da conquista prometeica do homem (o qual, no manifesto futurista, quer superar, com a eletricidade, a luz das estrelas), como aparecerá agora – sinal já desgastado da teia urbana?

Escolhi três poemas e uma letra de música popular que se referem a este veículo de deslocamento contemporâneo por excelência (mais do que o trem, o bonde e mesmo o avião – coletivos). Ao comentá-los, tive em vista não apenas a

* Este texto foi em parte apresentado em versão preliminar e com alterações, em dois eventos: o Congresso da Abralic "Lugares dos Discursos" (Simpósio *Topologias da poesia na modernidade*, coordenado por Marcos Siscar e Fabio Akcelrud Durão, UERJ) e o Seminário "Crítica e Valor". Homenagem a Silviano Santiago (Fundação Casa de Rui Barbosa), ambos no Rio de Janeiro em 2006. Foi parcialmente veiculado na internet, no *site* da *Revista de Letras* da Unesp, v. I, n. 45, 2005.

1 A liberdade das crianças na rua no começo do século XX reaparece em várias entrevistas do livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 , p. 55.

especificidade no tratamento do material, do ponto de vista do tema e de sua disposição formal, mas também as consequências, para a percepção do homem urbano e para a produção poética, das mudanças radicais que se estabeleceram na experiência cotidiana. A velocidade propiciada pela passagem do carro serve para destacar, como metáfora, aspectos do viver contemporâneo – por vezes desmistificando até a própria ideia de movimento dinâmico e eficaz que a rapidez do transporte urbano individual poderia sugerir.

Nos poemas a seguir, o ritmo tende à expressividade do verso livre, cujo desenho parece insinuar a irregularidade das acelerações, trocas de marcha e freadas de uma respiração assimétrica. Na letra de música, na cadência compassada do samba, há pausas significativas, que acentuam o sentido da perda e a dificuldade de sua expressão. Na verdade, ela nos serve como mote e introdução ao nosso tema, pois naquele momento começa a se estabelecer a metrópole contemporânea e, por consequência, a questão de que iremos tratar.

"Pogréssio, pogréssio":

Embora a linguagem da canção siga parâmetros diferentes dos da poesia escrita, seja por causa do registro popular, seja devido à melodia e ao ritmo da música (nas quais a letra deve integrar-se), quisemos introduzir uma modalidade também significativa do olhar do habitante citadino em trânsito.

Comecemos, então, por ela, composta na época em que se inicia a indústria automobilística brasileira, quando houve um arranque inédito em nosso desenvolvimento urbano:

Iracema

Iracema
Eu nunca mais eu te vi
Iracema, meu grande amor, foi embora

Chorei
Eu chorei de dor porque
Iracema, meu grande amor foi você

Iracema
Eu sempre dizia
Cuidado ao traversar essas ruas

Eu falava
Mas você não me escuitava não
Iracema, você travessou contramão.

E hoje ela vive lá no céu
E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor
De lembranças, guardo somente suas meias
E seus sapatos.
Iracema, eu perdi o seu retrato

Parte declamada:
Iracema, fartavam vinte dias/Pro nosso casamento/Que nóis ia se casá./Você atravessô a rua São João [ou a Consolação, mudáro é a Consolação]/Vem um carro, te pega/E te pincha no chão/(Você foi pra assistência, Iracema)/O chofer não teve curpa, Iracema/ Paciência, Iracema, paciência...

(Adoniran Barbosa, 1956)[2]

Talvez seja esta a primeira música popular em que se conta a história de um atropelamento.[3] Nela, a típica mulher transgressora dos sambas comete uma contravenção

2 Letra extraída do volume de Francisco Rocha, *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade.* Cotia: Ateliê, 2002, p. 146-147. Divisão estrófica nossa, com o fito de ressaltar cada parte para a análise. O final declamado costuma variar um pouco dependendo da gravação, com frases que são acrescentadas ("Você atravessou contramão") e outras cortadas (por exemplo, "Você foi pra assistência, Iracema"). Citaremos diversas vezes este livro ao longo de nosso artigo, de grande interesse sobre a trajetória de Adoniran, pois não apenas investiga sua biografia profissional, mas também abrange estudo sobre o período histórico compreendido em seu percurso de vida, associando a história do crescimento urbano de São Paulo, a ideologia do ufanismo progressista e as letras do compositor. Rocha analisa em sua pesquisa a constituição do ideário de trabalho e dinamismo relacionado à cidade. O crítico observa que tal imaginário aparece de modo contraditório nos sambas de Adoniran, cujos protagonistas estão à margem das benesses do desenvolvimento.

3 O tema, porém, não era inédito em livro. A introdução dos veículos motorizados no Brasil inspirou o que parece ter sido o primeiro caso de atropelamento literário paulistano, ocorrido na vila operária onde morava o

mais moderna: seguiu um ritmo do corpo em meio às máquinas – erro fatal para a dinâmica da vida governada pela via de mão única.

Roger Bastide já comentava em 1959: "Não se pode flanar em São Paulo. A multidão que vai para o trabalho, ou que volta para casa, arrasta-nos em seu turbilhão. A qualquer hora do dia, só há na rua homens apressados que nos impõem a cadência de seus passos".[4]

São Paulo, cidade em que o crescimento incessante se dá às custas da expulsão dos pobres, cujas malocas são derrubadas para que novos edifícios surjam, produz no sambista um misto de nostalgia e resignação.[5] Mas está no ritmo e na voz desencantada da música a outra face: a percepção do preço alto que a civilização do "progresso" acarreta, com a funcionalização do espaço promovida pelo predomínio do automóvel e a concomitante abertura das avenidas.

A elocução lembra o desabafo, que sai curto, de jorro – de novo, e outra vez de novo, só o nome dela: seis vezes em tão poucas linhas; depois a frase aumenta um pouco e mais um pouco, numa cadência que evoca a fala em soluço. As repetições de palavras traduzem bem a simpleza do narrador, cujo despojamento linguístico reforça a impressão de conformismo quanto à transformação abrupta da cidade. Ele imputa a culpa por sua dor à companheira, que não soube submeter-se à novidade que foi naqueles anos a introdução da via de mão dupla no trânsito de São Paulo, onde a disseminação do automóvel em larga escala era recente. A impotência do sujeito desamparado é tão grande face à racionalidade do progresso, a cuja lógica a descuidada Iracema não se adaptou, que, como um operário que perde o dedo na prensa, atribui o erro à sua distração.

Nas primeiras estrofes, a voz do cantor conversa com sua interlocutora, chama-a, numa apóstrofe dramática. Embora o tempo verbal seja o passado, mantém-se um diálogo em que a memória convoca a presença do outro, como se este pudesse escutá-lo. Há algo patético na frase "Eu nunca mais eu te vi" – enfática nessa repetição do sujeito e na construção esquisita – como se ainda fosse possível, de alguma forma reencontrá-la, passante, nos cruzamentos, a escutar o apelo do poeta. As duas estrofes iniciais, no passado perfeito, tornam definitiva a perda. O ritmo marca uma pausa maior depois

menino Gaetaninho, cujo grande sonho era passear de automóvel. Filho de imigrantes italianos, é retratado por Alcântara Machado (*Brás, Bexiga e Barra Funda*, 1927) jogando bola no meio da rua com os outros garotos quando então é apanhado pelo bonde, figurando assim uma contradição central do urbanismo funcional moderno.

4 Idem, ibidem, p. 81.

5 A respeito da representação do pobre na música popular, é de se assinalar a contraposição da figura do malandro carioca e do trabalhador do subúrbio paulistano, bem observada por José Paulo Paes em "Samba, estereótipos, desforra". In: *Os pobres na literatura brasileira*. SCHWARZ, Roberto (org.). São Paulo: Brasiliense, 1983.

de cada primeiro verso de estrofe, composto por uma só palavra, incrementando a impressão do gemido pouco articulado, em que se invoca o outro sentidamente.

A seguir, o passado imperfeito entra no acorde da rememoração, da conversa habitual que a brusca ação de Iracema interrompeu. Eram reiterados os conselhos do poeta para que ela prestasse atenção no trânsito. De novo, é como se ele estivesse admoestando a ingrata que foi embora. Por isso, o verso em que finalmente se revela o seu destino trágico é um pequeno choque para o ouvinte, embora já estivesse para ele se preparando. Não sabemos, quando ouvimos a canção pela primeira vez, que se vai falar de alguém que morreu atropelado, pois as primeiras estrofes se referem à amada na forma tradicional do gênero: como se ela tivesse abandonado o cantor, e esta fosse mais uma doída representante da canção de dor de cotovelo, parecida no tema com tantas outras anteriores a ela.

Logo depois, o narrador conta, no presente, o que ele imagina seja a vida pós-morte da amada, e nisso encontra talvez conforto: descreve sua situação atual como de bem-aventurança e acolhimento. Iracema encontrou um lugar mais alto do que esta cidade pedestre, na qual se caminha com meias e sapatos – sinais metonímicos de sua andança pelas ruas. Agora está protegida por alguém poderoso, que a conserva bem perto de si, sem mais perigos, enquanto "viva eu cá na terra sempre triste". Assim, o momento possível de consolo se dá com a imagem do céu – pois aqui embaixo jamais será vista novamente Iracema.

No final, invoca a figura da amada para contar-lhe uma última dura verdade: apesar de tanto amor, o retrato, imagem fiel do outro, igualmente desapareceu, o que parece causar uma dor ainda maior no sujeito, como se uma segunda ausência viesse cavar mais fundamente o luto.

Na língua truncada e repetitiva, a indigência propositada, que acentua a pungência pela extrema simplicidade – recurso que enfatiza a desproteção e a pouca compreensão do mundo da personagem. Pelo livro de Francisco Rocha, ficamos sabendo que esta é a primeira composição de Adoniran em linguagem popular, quando ele se apercebeu do valor expressivo que teria esse procedimento, especialmente para o assunto tratado: a vida dos moradores pobres de São Paulo, excluídos seja das benesses materiais, seja das culturais.[6]

Sinais concretos do cotidiano comparecem, como em tantas outras canções de Adoniran: os lugares onde se passam as ações são conhecidos e referidos nas músicas; e

6 "Foi o primeiro samba errado que eu fiz", conta Adoniran Barbosa em depoimento para o CD *Documento inédito*, São Paulo: Estúdio Eldorado, 1984.

objetos são trazidos à baila: meias e sapatos, como lembrança pouco romântica da noiva – o que sobrou do atropelamento. Resquícios.[7]

Lembra-nos ainda Rocha que o samba "Iracema" foi inspirado numa notícia de jornal: de fato o compositor leu a história do atropelamento de uma moça, que havia atravessado a Consolação sem olhar para o lado correto de onde vinha o fluxo de carros (sugerindo-se que a rua mudou de mão na época, coisa que ela não percebeu ou esqueceu).

> Ao singularizar e imprimir um conteúdo afetivo à informação, ele transgride o sentido de banalização – e consequente apagamento da singularidade – que os fatos mais cotidianos podem ter para a memória coletiva. (p. 150)

Se antes esse tipo de desastre causava impacto a ponto de sair no jornal pelo inusitado do fato, e um sambista se sensibilizava, figurando-o como canção e incorporando a notícia como história pessoal e coletiva, hoje já se tornou de tal forma anônimo e banal o acidente de trânsito com vítima que dificilmente levaria a um estremecimento tamanho.[8]

Considera Olgária Matos[9] que, ao passar de cidade para metrópole, a paisagem urbana acentua a liquidação da identidade do indivíduo, destruindo marcos pessoais e esmaecendo suas memórias, pois o espaço urbano se transforma de acordo com a lógica da expansão capitalista e passa a ter valor de troca. As ações dos habitantes

7 Objetos da vida mais humilde são mencionados em várias músicas: o pavio do lampião, as meias de estimação, a marmita do pedreiro com arroz, feijão e torresmo, assim como os bairros: Mooca, Braz, Ermelino Matarazzo, Jaçanã, Casa Verde... sem falar nos nomes das personagens.

8 Outro testemunho musical que marca de modo significativo um momento histórico de incremento da indústria nacional e da urbanização brasileira, descrevendo igualmente uma morte no meio da rua – desta vez não um atropelamento – é "Construção" (1971), de Chico Buarque, quase uma palinódia de "Operário em construção" do Vinicius ao encenar a maquinização do homem no cotidiano da cidade capitalista e sua importância relativa como indivíduo – apenas mais um tipo geral, cujas ações são moldadas pelas funções do trabalho. A primeira estrofe termina de modo a não deixar dúvidas sobre quem tem o controle, em plena ditadura e milagre brasileiro: "Morreu na contramão atrapalhando o tráfego." Ver, a seu respeito, de Adélia Bezerra de Meneses, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. Cotia: Ateliê, 1982. Em "Sinal fechado" (1969), de Paulinho da Viola, a canção mimetiza a interrupção do encontro no trânsito e no país. Na prosa ficcional, a contrapartida mais destacada do período são os contos de Rubem Fonseca, em especial "Passeio noturno", parte I e II (*Feliz ano novo*, 1975), em que um executivo, com necessidade de relaxar após o trabalho, exerce sua vontade de poder atropelando transeuntes desprotegidos ao cair da noite.

9 A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças. *Espaço&Debates*, n. 7, out./dez. 1982. Citada por F. Rocha, op. cit., p. 34-35.

devem ser exatas, obedientes e atentas à velocidade das máquinas, sob pena de interrupção do curso de funcionamento do sistema e da ordem que melhor garanta a circulação da mercadoria.

Adoniran canta o cotidiano do pobre com resignação: uma força muito maior do que ele se alevanta, e nada se pode fazer contra a fatalidade da transformação da cidade, assim é inevitável que o progresso altere as ruas e elimine os distraídos. "Paciência, Iracema, paciência"... é quase um dar de ombros frente ao irremediável. Por isso, o tom de lamento da canção. A admiração ingênua pelo mundo moderno, bem característica do morador da capital paulista, matizada pelo reconhecimento da inevitabilidade da destruição dos desadaptados, convoca a compaixão do ouvinte, que não pode sequer se indignar ante a força peremptória dos desenlaces difíceis na vida de Joca, Mato Grosso, João, Iracema e tantos outros. De um lado: "os home tá com a razão/nós arranja outro lugar". De outro: "cada tauba que caía/doía no coração".[10]

Automóvel imóvel:

O salto que daremos agora será de quarenta anos. Passaremos daquela fase de frenesi construtivo em São Paulo – do café às indústrias – para outro período, de quase estagnação econômica e arrastada convivência com a crise.

Se aquela época foi marcada pela crença no progresso técnico e ascensão da cidade a polo de civilização, esta, retratada no poema a seguir, trata de um tempo paralisado. Acostumados à imagem do automóvel em movimento, somos surpreendidos por um poema de José Paulo Paes que se reporta ao veículo estacionado, desfazendo a imagem fixada desse meio de transporte como protótipo da ideia de deslocamento funcional. Uma outra forma de passagem do tempo natural e humano transcorre, agora mediada pelas "pupilas gastas na inspeção":

10 Na canção "Despejo na favela", reencontramos os mesmos dois tons complementares: aceitação do destino, pois contra a "ordem superior", do "seu dotô", o jeito é arranjar um novo canto, saindo antes que se ouça o "ronco do trator" – e a queixa, que não deixa de perguntar com pena: "mas essa gente aí como é que faz?". Também no samba "Aguenta a mão, João", o cantor o aconselha a se conformar com a destruição do barraco, pois o seu vizinho perdeu bem mais do que ele: "Não reclama,/contra o temporal/que derrubou seu barracão/não reclama,/guenta mão João...": de novo a causa da miséria parece puramente natural, e o jeito é ir "se segurando", "pegando firme", até "se arrumar", seja com o esforço, seja com o favor dos amigos.

Momento

Visto assim do alto
no cair da tarde
o automóvel imóvel
sob os galhos da árvore
parece estar rumo
a algum outro lugar
onde abolida a própria
ideia de viagem
as coisas pudessem
livremente se entregar
ao gosto inato
da dissolução – e é noite.[11]

O fato de o observador estar parado, olhando do alto, permite compreender o tom elevado (embora desencantado), que confere certa regularidade de redondilha menor ao ritmo do sujeito lírico que, livre de finalidade, entrega-se à contemplação. A gravidade combina-se à melancolia, tão característica das elegias românticas em que o eu considera a mortalidade em consonância com a natureza crepuscular. Devemos lembrar que *Socráticas* é o último livro do poeta, publicado postumamente, quando a verve satírica cedeu lugar dominante ao matiz meditativo, à volta de reflexões sobre o destino do eu. Aqui o propriamente lírico aparece na fusão metafórica de cair da noite e automóvel imóvel – ambos figurando o aquietar-se da azáfama da vida cotidiana. As coisas poderiam finalmente existir em si mesmas se desobrigadas de suas tarefas a que durante o dia eram submetidas – a liberdade retornaria quando o carro se movesse em direção a uma outra viagem que não a utilitária. A poesia parece habitar a noite, aparentemente como no famoso poema de Goethe, quando o andarilho cansado sabe, soturno, que logo a paz se instalará ao entardecer.[12] Mas,

11 PAES, José Paulo. *Socráticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

12 "Noturno do andarilho": "Em todos os cumes/ Sossego,/ Em todas as copas/ não sentes/ um sopro, quase./ Os passarinhos calam-se na mata./ Paciência, logo/ Sossegarás também." (J.W. Goethe, *Wanderers Nachtlied*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.). Hoje inseparável do poema, um trecho do comentário de Adorno: "[...] a vida inteira se transforma, com enigmático sorriso de tristeza, no breve instante que antecede o adormecer [...] Imperceptivelmente, a ironia roça em silêncio o que há de consolador no poema: os segundos que antecedem a bem-aventurança do sono são os mesmos que separam da morte a curta vida". ADORNO, Theodor.

no caso, o romantismo contemplativo é antecedido pelo caminhar do viandante, que espera encontrar descanso na chegada como recompensa pelo bulício do dia. Aqui, "a própria/ideia de viagem" foi "abolida" – talvez haja uma ironia triste nessa conclusão que aluda, indiretamente, às esperanças de totalidade e realização pelo empenho formativo da viagem como símbolo da maturação.

Como se o dia administrado não mais proporcionasse espaço para o transporte verdadeiro, em que seres e coisas pudessem encontrar significação plena, para além da fixação amesquinhada do imediato. A dissolução permitirá que novas combinações possam ocorrer, tranquilas, sem que aparentemente haja movimentos – estes serão internos. O oxímoro do automóvel imóvel é o *tropos* para explicar o poema – sem deslocamento que não o esclarecimento ambíguo da consciência. O poema termina afirmando o drummondiano "gosto inato da dissolução", recusando-se a ver para além da escuridão, e mesmo aceitando-a como repouso das demandas por rumo e significado.[13]

A noite que se adensa sem esperança, como expressão de um cansaço infinito que deseja abolir todo movimento, já rondava Mário de Andrade em *Lira paulistana* (1945):

> É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!
> Eu não enxergo sequer as barcaças na noite.
> Só a enorme cidade. E a cidade me chama e me pulveriza, [...]

As formas se dissolvem na noite, refletida na água pesada que afoga o coração exausto do poeta meditando na ponte das Bandeiras. Ele deixa cair uma lágrima "morta, dissoluta, fraca" no rio Tietê, que a carrega junto com toda a história "abjeta e barrenta" do país.[14]

Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 71-72.

13 "Escurece, e não me seduz/tatear sequer uma lâmpada./Pois que aprouve ao dia findar,/aceito a noite.", conclui Drummond num outro anoitecer em "Dissolução" (*Claro enigma*, 1951). A pesquisadora Ana Elvira Luciano Gebara também notou parentesco com Quasimodo, quando se percebe que a noite cai súbita sobre cada homem. Mas, enquanto no poema de Paes não há destaque ou contraste trágico entre dia e noite uma vez que a inutilidade do primeiro corresponde ao apagar-se apaziguador do último, o poeta italiano enfatiza a vida como uma luz solar, intensa posto que breve: "Ognuno sta solo sul cuor della terra/ Trafitto da um raggio di sole:/ ed è subito sera" (Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera*, Mondadori: Milano, 1942).

14 ANDRADE, Mário. Meditação sobre o Tietê. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo, Belo Horizonte: Edusp, Itatiaia, 1987. Lembremos, por contraste, "Louvação da tarde" (*Remate de Males*, 1930, na seção *Tempo da Maria*, 1926), de Mário de Andrade, comentado por Antonio Candido no ensaio "O poeta itinerante". In:

Enquanto nos outros poemas mencionados as imagens do ambiente provinham sobretudo da natureza, neste houve uma mudança considerável até mesmo no ponto de vista do sujeito lírico, aqui se identificando com o automóvel. A noite que cai no poema de Paes remete ao *locus* tipicamente urbano do estacionamento, onde a energia do trabalho humano comparece transformada em objeto fetiche de nossa civilização. O "cemitério de automóveis" substitui, como apogeu paradoxal, a circulação associada ao veículo na primeira modernidade, pois experimenta-se, nesse momento histórico tardio, uma teleologia que desemboca na crise. O crepúsculo de coisas e homens insinua a discreta utopia do apaziguamento final após tanto bulício inútil.

Uma passante:

No poema a seguir, de Sebastião Uchoa Leite, o pedestre atravessa a rua por onde correm automóveis. Traz título em latim – trata-se de versículo bíblico:

Spiritus ubi vult spirat

Atravessando em câmara rápida
A Presidente Vargas
Deparei-me sus
Com uma sobrevivente
Da magrém ad hoc
Dos orbes concentracionários
Erguia a saia
Mostrando a câmera escura

O discurso e a cidade (São Paulo: Duas Cidades, 1993). Segundo o crítico, ao tratar de um passeio de automóvel na estrada da fazenda, este é assemelhado a um animal de montaria – não apenas símbolo da máquina moderna, mas meio de transporte para a atitude de devaneio e meditação. Aliviado das peias da ação prática, o eu lírico celebra o sossego que permite sonhar enquanto deambula pelas proverbiais montanhas, tão populares para este mister desde Rousseau... Na natureza cultivada, da qual o automóvel passa a fazer parte, o sujeito pode reencontrar um lugar em que não haja obrigação sistemática de dominar e progredir. Naquele momento, o sujeito lírico pensa em planos de vida, animado e calmo, seguindo o ritmo prazenteiro e livre da máquina que o conduz sem esforço dentre uma paisagem amena de cafezal, em que o esforço humano se traduziu em progresso. Aqui o automóvel harmoniza-se ao "ritmo natural", "perde características de máquina", diferentemente dos manifestos de Marinetti. Candido reconhece como variação da poesia itinerante "outra modalidade que pode ser qualificada como *poesia de perspectiva*, na qual a meditação, sucedendo a uma andança explícita, é feita a partir da altitude" (p. 262).

Entre os bólidos
Batia uma foto
O espírito sopra onde quer
Iam todos radiosos
Indiferentes
Para as manjedouras
Depois a moral:
Primum vivere
Deinde philosophari

1997[15]

A respeito da origem deste poema, vale a pena citar um trecho esclarecedor de uma entrevista de Uchoa Leite:

> Há um poema nesse livro, que se chama "Spiritus ubi vult spirat" [O espírito sopra onde quer]. O que é esse poema? Quando eu estava trabalhando no IPHAN, num prédio do começo da avenida Rio Branco, gostava de procurar almoço do outro lado da av. Presidente Vargas. Um dia passei a notar uma louca que ia para o meio do trânsito, ficava entre os carros, no meio da rua, e levantava a saia. E debaixo da saia não tinha nada, ela estava nua. Eu me lembrei disso em casa e ao mesmo tempo fiz uma associação, quer dizer, lembrei-me da frase "o espírito sopra onde quer". O espírito daquela mulher soprava naquele momento para ela levantar a saia e mostrar-se. Associei isso ao filme *Viridiana*, de Buñuel, no qual há uma cena fantástica em que os vagabundos invadem a casa de Viridiana e fazem uma esbórnia total. Eles estão sentados numa mesa da sala, de uma casa grande. Sentam-se e promovem uma espécie de Santa Ceia paródica, com um cego ao centro como Jesus Cristo. Uma mendiga vai para o meio da sala e bate uma foto deles. Mas, como é que ela bate a foto? Ela levanta a saia e mostra o sexo. A câmara escura é o sexo e os pentelhos negros, mas eu não me sinto na obrigação de dar essa explicação no poema. Se o leitor sobrou, paciência. Acho que há inúmeros poemas no mundo em que você não entende tudo. E acho que, mesmo sem essa pista, o poema vai funcionar do mesmo jeito.[16]

15 LEITE, Sebastião Uchoa. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

16 Entrevista concedida a Carlito Azevedo e Heitor Ferraz. *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*. São Paulo: Lemos, n. 33, p. 8, abril de 2000.

A entrevista contextualiza a origem do poema, nas ruas centrais do Rio de Janeiro, ao descrever uma cena que impressionou Sebastião. Mas, aproveitando as referências do autor no que elas contêm de revelador, intentemos ir além do fato biográfico, abrindo vias de associação que esta composição textual nos possibilita.

O automóvel é aqui figurado como bólido, objeto em veloz deslocamento, que é visto e vê fugazmente, dirigindo-se para um fim prático. A câmera igualmente rápida da mendiga retém por um *flash* a imagem do outro, "fotografando" os que passam rumo às manjedouras. Em vez do olhar que resgata a aura, o tom paródico, rebaixado. O eu lírico atravessa a avenida, perpendicular aos automóveis, e flagra a cena como espectador – também ele "em câmara rápida".

As palavras latinas, bíblicas ou anacrônicas que manteriam o tom elevado, agravam o contraste, e especialmente o título e o provérbio do final ("Primeiro viver, depois filosofar") acentuam o efeito de distanciamento irônico, ao mesmo tempo que põem em relevo o encontro em sua dimensão de evento catalisador.

Desde a linguagem há estranhamento, e em tudo o mais também:

Se as pessoas maquinizadas correm ao longo da avenida defendidas em suas carapaças de metal, a mendiga, em contraste, está parada no meio da rua, exposta ao perigo, e nada a protege do mundo.

Se elas passam indiferentes e animalizadas (e submetidas tanto à irracionalidade instintiva quanto à racionalidade instrumentalizada), a louca é mais do que todos uma sobrevivente do humano (e a palavra magrém a opõe à manjedoura geral[17]). Como a mendiga em *Viridiana*, de Buñuel, ela fotografa uma paródia, aqui acelerada, de uma ceia da qual não comunga.

A associação com a cena do filme tem relação, inconsciente talvez, com a dessacralização, ou mesmo profanação de tudo presente na poética de Sebastião. O fato de que ela tenta chamar a atenção de forma exibicionista, obrigando o olhar "radioso" de quem corre a fixar-se alguns segundos no "escuro", não deixa de ser uma comparação com o tom determinante de sua poesia. Aqui a sexualidade não é erótica e consumível como nos cartazes de propaganda que entulham a cidade de fotografias de corpos para o desfrute da visão. Explícita demais causa riso e repulsa, uma vez que não é com o olho, parte nobre e intelectual do corpo, que a mendiga retrata os passantes. O grotesco do baixo corporal salva o indivíduo da ideologia já domesticada da pornografia *soft*, na qual a lufada da saída de ar da calçada levanta saias glamurosas.

17 O termo raro "magrém" refere-se à seca nordestina e à magreza corporal dela resultante. Seguido da expressão latina "ad hoc" reforça a impressão de deslocamento, na rua e na sociedade.

O gesto remete à própria poética de Uchoa Leite, cuja obra se encerrou há pouco. Ele cultivou o humor negro, a agressividade do sujeito em posição de ataque,[18] vilipendiando a si, à poesia e a tudo o mais, como o acuado que se defende pela exibição. Contra a "baixeza das alturas" (na expressão de Adorno), corrói com bravatas de sarcasmo as falsas certezas. Sua espreita é de uma "lucidez amarela" que se quer sadicamente desagradável: "A minha consciência é o verme/e eu sou o cria cuervos". Nos últimos livros (como é o caso deste) o indivíduo se esquiva, negando as definições de si e a suspeita aproximação do outro.[19] O *insight* da epifania é luciferino: pela provocação dirige-se ao leitor hipócrita. Pois se em Baudelaire a mulher de luto destacava-se da multidão porque olhava longamente para o sujeito lírico como quem poderia amá-lo, na cidade contemporânea não há encontros desta magnitude, e o indivíduo invisível precisa, ao contrário, fazer-se presente de modo obsceno.[20]

Enquanto neste poema o pedestre apressado a atravessar a avenida entrevê a mendiga a "fotografar" os carros no meio da rua, numa relação de encontro por choque (ou trombada), em José Paulo Paes o pedestre melancólico vê o automóvel parado, e este lhe devolve a possibilidade da contemplação. Mas, em ambos os textos, o eu lírico observa de passagem uma cena e dela deriva conclusões, reveladas pelo ponto de vista. Há uma alteração da perspectiva quando o eu lírico atravessa a cena, evocando o Cortazar d' "As babas do diabo", e suas máquinas de disparo – o automóvel e a câmera fotográfica. Como o narrador do conto, o poeta descobre o mecanismo letal ao atentar para um novo foco da imagem. Ambos derivam desse olhar a mesma percepção da insanidade do movimento na urbe contemporânea, e recusam com

18 Luiz Costa Lima caracteriza a obra de Uchoa Leite como "esquiva a gratificações estéticas, porque estas se incorporaram ao bem-estar da sociedade", por isso sua "poética átona é atraída pela agressão." [A poética átona de Sebastião Uchoa Leite. In: *Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991].

19 Ao resenhar *A espreita*, Davi Arrigucci Jr. chamava a atenção para seu título, significativo para a compreensão do poema, pois remete ao olhar "esquivo", "de recusas, que prefere o viés, a sombra, o fascínio difícil. Atraído pelo sorvedouro de águas secretas, pelo que espreita nas trevas e remói em segredo" (O guardador de segredos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2000. Jornal de Resenhas, p. 1-2.). Observava ainda a atitude do caminhante urbano que, desde Baudelaire e das vanguardas, encontra na rua o outro e a si mesmo. Espiando-se ambos, estabelecem uma "secreta solidariedade do solitário, a comunidade invisível dos homens de que faz e se sente parte, até pelo gesto de recusa mais renitente." O crítico considerava central a "tensa harmonia, em que a escuridão cerrada pode virar luz" (p. 2).

20 A crítica de arte Cristina Freire, ao comentar a reação dos espectadores à arte contemporânea na última Bienal de São Paulo, observa que esta se contrapõe ao passante apressado e cansado através da "percepção do choque", cujo intuito é insultá-lo ou provocá-lo – diferentemente da estética tradicional (citado por João Augusto Frayze-Pereira em *Arte, dor*. Cotia: Ateliê, 2005, p. 294-296).

desgosto a velocidade inútil. Desta fugaz confluência tentam apreender uma faísca de consciência para fora do curso repetitivo dos circuitos predeterminados.

Poesia em transe:

Já em poema de Ana Cristina Cesar, o eu lírico conduz o "carro em fogo", na contramão, "passando a mil":[21]

> Não, a poesia não pode esperar.
> O brigue toca as terras geladas do extremo sul.
> Escapo no automóvel aos guinchos.
> Hoje – você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando
> digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
> deste ponto que parece último possível?
>
> A garganta sai remota,
> longe de ti mal creio que te amo,
> Corto o trânsito e resvalo
>
> Que lugar ocupa este desejo de frutas?
>
> Esta é a primeira folha aberta.
>
> 15.7.83[22]

O automóvel em movimento busca representar essa poética de apreensão impossível da vida enquanto acontece, antes da "emoção recolhida na tranquilidade", aproximando ao máximo a experiência e sua expressão. Trata de cada momento com urgência, como se este lhe fosse escapar. Por causa da necessidade de trazer a escrita para o imediato, faz aflorar aflitamente o coro desafinado de sentidos concomitantes e cacofônicos. Como

21 Ver especialmente "Mocidade independente" e "Fogo do final" (*A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982), além de tantos outros poemas em que aparecem ambulâncias, ônibus, aviões, navios – todos os "meios de transporte" – nome com que Ana Cristina queria batizar seu livro.

22 CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. FREITAS FILHO, Armando (org.). São Paulo: Brasiliense, 1985. Reedição: São Paulo: Instituto Moreira Salles e Ática, 1998.

nas aporias de Zenão de Eleia, que tentava dividir o espaço infinitamente, até alcançar o ponto que seria a origem da linha, podemos transportar esse paradoxo para o tempo: aqui o eu lírico quer alcançar o impossível centro do presente.

"O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como realidade a ser conformada", observa Bürger a respeito das obras inorgânicas das vanguardas e pós-vanguardas, que aparentem estar inacabadas, ou em movimento.[23] Salta do texto a premência por transformá-lo em ação, instando o leitor a conscientizar-se e a mover-se junto com o eu lírico, que o conclama "aos guinchos" (palavra onomatopaica, ecoada na mesma estridência dois versos abaixo por "ríspido", acentuando a ênfase). E nisto se encontra uma possível coesão: no tom oratório, impaciente, com que repisa seu apelo. Acentuam-se, na primeira estrofe, os deslocamentos intensos do brigue e do automóvel, que transportam ao polo extremo do agora. Na segunda, pelo contrário, falar de longe é resvalar, perder-se de si e do amor. O trânsito é a imagem contraditória da distância e do isolamento. A seguir, a frase arbitrária sobre o desejo de frutas acorda de novo para a experiência vital, o empuxo para o "registro imediato" ou "instante flagrado",[24] considerado característico da geração de Ana Cristina, que se recusa aos modelos pré-fabricados da convenção literária, imprimindo estranheza ao poético. Cansada de elucubrações ideológicas que se consideravam completas e abrangentes em relação ao real, inspira-se na subversão da ordem do discurso e na ideia de deriva,[25] muitas vezes criando textos de aparência aleatória, e rebelando-se de tal forma contra as interpretações didáticas falseadoras da experiência, que termina por produzir composições solipsistas, propositadamente contingentes. Por meio de seus ensaios, sabemos que Ana Cristina escolheu escrever nesta vertente não simbolizante, esquiva em relação à continuidade esperada: "uma sensibilidade talvez meio histérica", diz ela.[26]

23 BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 144-145.

24 SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 (reed. 1985), p. 115-116.

25 O termo foi primeiro utilizado pela Internacional Situacionista nos anos 1960 para significar "modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas." Ao criticar o urbanismo atual e o modo como as cidades foram remodeladas em função do automóvel, o grupo comenta: "O trânsito é a organização do isolamento de todos. Constitui o problema preponderante das cidades modernas. É o avesso do encontro"... JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65 e 140.

26 Citação transcrita por Annita Costa Malufe, que analisa a histeria à luz de Deleuze como "excesso de presença", o que se traduz em textos com "movimento descontínuo, caótico, de frases entrecortadas, fragmentárias,

Não há quase unidade ou simetrias que retornem, embora se possa considerar as repetições enfáticas de algumas palavras e construções ("Não, a poesia não pode esperar", "Hoje – você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando/digo hoje", "extremo sul" – "extremo ríspido" são os exemplos mais evidentes). No entanto, parecem antes acentos dramáticos do que paralelismos líricos. A interrupção e a elipse realçam o aspecto de montagem, traduzindo a "fragmentação da memória e da consciência e sua expressão como série de falas lampejadas".[27] A enumeração de frases disjuntivas que não formam um todo coerente nega a possibilidade mais tradicional de interpretação, sem que, no entanto, esmoreça a tensão interativa entre elas, que nos acicatam a buscar, na aparência cifrada, alguma forma de penetração, mesmo reconhecendo que se trata de poema avesso ao compromisso seja com a comunicação utilitária seja com a recepção sem fraturas: "O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas opõem à tentativa de lhes extrair sentido".[28]
Como ocorre no teatro épico moderno, aqui também a "narração [...] progride aos saltos", com o objetivo de provocar tais rupturas na continuidade semântica que o leitor possa notar de novo e com mais clareza o sentido da realidade.[29] Da mesma forma, o anti-ilusionismo presentifica, no primeiro e no último versos, a moldura, revelando por meio da ênfase no processo de escrita e no dêitico do final o poema a se fazer – não mais obra realizada, mas composição que se constrói ante nossos olhos. Pois não temos aqui a apresentação de uma cena sobre a qual reflete o eu lírico. Diferente dos anteriores, nela não há narratividade e passar do tempo, uma vez que tudo se constela em torno do desejo de presente absoluto, como um "monólogo dramático"[30] que tentasse alcançar imediatamente um interlocutor.
A cisão entre sujeito e mundo manifesta-se tão intensa quanto nos poemas anteriores, que utilizaram outros recursos de configuração, permitindo algum trânsito

de ritmo acelerado, ofegante" em Afectos femininos da escrita. *Territórios dispersos:* a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.

27 SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 , p. 22.

28 BÜRGER, Peter, op. cit., p. 159. Tanto a frase citada quanto as ideias expostas no parágrafo derivam de sua leitura.

29 Refiro-me ao livro clássico de Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 , especialmente p. 102 e 152, e às observações de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

30 Expressão de Flora Sussekind, que observa como a relação entre "forma teatralizada" e "efeito lírico" é característica de grandes poetas modernos lidos por Ana Cristina (em especial T.S. Eliot) e como "seus textos costumam assinalar a própria dramatização" (Op. cit., p. 13 e 16).

descritivo, quase emblemático, como que característico da pequena fábula que é a metáfora – embora sejam também poemas compostos em parte por montagem. Não há antinomia entre o conteúdo, enfático na angústia, e a respiração arrítmica do verso disparatado, do qual se perdeu o pressuposto de eco sonoro e imagético, em que voltaria o sentimento recordado, o que não combina, por certo, com esta ansiedade pela presença em cena. O leitor é interpelado, e imediatamente se recusa uma eventual afirmação, como se de cara já houvéssemos discordado e fôssemos provocados.

Cruzamentos:

A poesia moderna cresce sob o signo da contradição: começa como antagonismo do sujeito ao mundo, e subsequente expressão do ainda não apreendido. A fusão lírica, embora por vezes desejada, é mediada ou impedida pela reflexão – por isso a dissonância sonora e semântica, e a prosaica metonímia, mais cautelosa na aproximação agora parcial entre homens divididos e mundo a eles heterogêneo.

Se todos os gêneros se alteram ao longo da história, o que dizer da lírica? Nos tempos modernos, também ela (como o drama e a narrativa) de certa forma "epicizou-se" e "dramatizou-se", seja porque tomou distância reflexiva de si, seja porque se dirige ao presente do leitor – isto é, não se trata mais do ingênuo enlace do um-no-outro (ressoando nas harmonias instantâneas que a iluminação ou alumbramento da imagem configuram, e a sonoridade em eco faz persistir[31]) – antes há sobretudo autoconsciência desconfiada e quase impossibilidade de transfiguração, quando a ironia perfura ou inverte as possibilidades de sublime.

Ao que a observação indica, a poesia estabeleceu uma oscilação fundamental, que se tornou constitutiva das suas melhores realizações, entre lírico e reflexivo (derivando e adaptando a nomenclatura de Schiller). Quando ela se apresenta só "liricamente", pode tornar-se conservadora. Quando se restringe à razão corrosiva, pode perder a profundidade sugestiva e se enfraquecer. Tanto a afirmação quanto a negatividade tendem a ser dogmáticas e imóveis, ao se julgarem donas da totalidade, sem fissuras para que os movimentos do tempo e da subjetividade, problemáticos, consigam infiltrar-se. Uma e outra, quando desprovidas de tensão, tornam-se maneirismo fácil,

31 Como Emil Staiger define o lírico em *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

à la mode, como percebe Benjamin quando deplora a pseudomelancolia de certa poesia *soi-disant* bem-pensante, que reproduz discursos ideológicos sem arriscar-se em nova penetração do pensamento imaginativo sobre o real.[32]

Seria meramente classificatório indicar o tom descritivo-contemplativo do poema de José Paulo Paes, diferenciando-o da posição narrativo-participante de Uchoa Leite, e por fim notar a atitude dramática de Ana Cristina. Mais sugestivo é perceber que, ao contrário do poeta e do prosador tradicionais, que transmitiam uma experiência completa de vida cujo fundamento era o enraizamento na totalidade, o escritor contemporâneo exprime uma vivência apenas parcialmente compreensível, pois seu testemunho é passageiro. Mas apesar da difícil comunicabilidade entre os homens, mesmo assim pode alcançar, como resíduo da fantasia livre, o instante em que seu olhar capturou e transfigurou aquele pedaço de vida semi-opaca.

Baudelaire, no supracitado poema "A uma passante", sugere um lugar para a poesia na cidade moderna: a lírica apela para o desejo do homem urbano de reencontrar um pouco da aura, esta "aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja",[33] em meio ao achatamento na multidão, em que todos somos intercambiáveis e efêmeros. Os olhares mútuos da passante e do poeta adquirem ambos o estatuto da contemplação estética, e capturam a energia imaginativa que cada objeto transfigurado adquire em contato com a arte. A visão do sujeito lírico se ilumina rapidamente ao vislumbrar a passante, que logo em seguida desaparece ("Un éclair...puis la nuit!") correspondendo à metade da arte que é a modernidade: sempre atual e transitória. Porém, a outra metade da arte é a eternidade, local utópico imaginado pelo poeta em que este amor possível será resgatado. Mimese caracteriza-se aqui pela aproximação do desejo e pela distância do movimento do pensar – exercendo sua natureza divergente, que, desde o Platão do "Fedro", é composta de Eros e Logos. Na sua poesia evidencia-se claramente a dupla face: o anseio de fusão tipicamente lírico (que a organicidade de forma e conteúdo atestariam) e a percepção aguda da impossibilidade presente do ideal – mas este mesmo assim é apresentado, como dimensão do devir esperado.

32 A esse respeito, desenvolve importante análise o ensaio de Ivone Daré Rabello: Melancolia e rotina. *Revista Rodapé (Crítica de literatura brasileira contemporânea)*, São Paulo: Nankin, n. 1, 2002.

33 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia, técnica, arte e política:* obras escolhidas, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 170, e *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo:* obras escolhidas, v. III. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Na poesia contemporânea, a caminhada do *flâneur* parece menos propensa a conduzi-lo a encontros perenes. Mais pedestres, são configurações imagéticas fugidias, que logo se desfazem – paisagens e pessoas passando na velocidade do automóvel. O eu lírico se reconhece tão transitório quanto o trânsito, quase se dissolvendo como lugar de perspectiva privilegiado, não fosse a resistência breve mas significativa de um olhar, que recebe de volta, ao invés do reconhecimento do outro, o *flash* inconsciente da musa negra, remanescente viúva de tudo que perdeu. A revelação não chega a ser nenhuma epifania – só a "câmera escura" frente à qual reconhece sua corporeidade passageira, quando sentencia, no final do poema de Sebastião Uchoa Leite, a primazia da "vida" sobre a "filosofia" – ou da corrida de pedestres e veículos para a manjedoura cotidiana, sem tempo ou espaço para qualquer horizonte ascendente.

Mas, ao evocar o mote do título do poema, lembramos que advém da passagem do Evangelho em que Nicodemos conversa com Jesus e lhe pergunta, incrédulo, como é possível a ele, velho, entrar no ventre de sua mãe e nascer de novo. Na tradução de João Ferreira de Almeida: "O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes donde vem nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito" (João 3,8).

Desdobrando a comparação entre o arquifamoso poema d'*As flores do mal* e o nosso "Spiritus ubi vult spirat", retomemos o contraste entre a multidão ensurdecedora que ulula, e a majestosa viúva, em silêncio por sua dor, única que olhou o sujeito lírico e que poderia predestiná-lo à vida eterna – ela é não somente a musa do poema, mas o próprio poema moderno entre ideal e *spleen*. Topar por acaso com a poesia, na rua, sugere a possibilidade incerta de redenção. E nós leitores, onde estamos? Somos também a multidão indiferenciada, e indiferente, até hostil. Contudo, o poema nos salvou também: por ele nos tornamos o sujeito que, por um átimo ao menos, reconhece o outro.

Algo análogo ocorre no poema de Sebastião: se somos a multidão que passa de carro, a mulher que fotografa nos reflete e absorve para uma revelação – profana embora. O poeta atravessa a rua, e flagra. Então nascemos desse cruzamento de olhares. O leitor singular (porque semelhante e irmão do eu lírico), e anônimo (porque somos todos aqueles que por um momento se detiveram e mergulharam naquela visão), inscreve-se brevemente ali.[34] Ambos – pedestres empurrados ora por coches ora por automóveis, que deixaram cair sua auréola ao atravessar a

34 Aludo ao texto notável de Silviano Santiago, "Singular e anônimo" (*Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989), em que o crítico retoma o tema da ambiguidade das fronteiras entre biografia e literatura, a partir de comentário acurado de um trecho da obra de Ana Cristina Cesar. Neste ensaio, ele desenvolve reflexão sobre o vínculo entre leitor e poesia na modernidade – esta "cumplicidade inimiga" (no dizer da poeta).

avenida – leitores e poetas, vivem o silêncio e o luto da perda que é ganho. Não estou sugerindo que o poema de Sebastião seja uma alusão ou paródia direta de Baudelaire, quando não se trata mais da ode à altiva mulher de negro, mas da descrição da pobre louca. Contudo, o sentimento mútuo de diferença em relação aos circundantes, e o desgaste do sentido do encontro, seja em meio à multidão, seja entre os bólidos ruidosos, ocorre em ambos. Degradada e submetida à derrisão, a "inútil poesia", como o sucateiro, recolhe o lixo da cidade. Cabe a nós leitores resgatar o poema do atropelamento, gerados do ventre da mendiga como testemunhas.

Pois o que, desde Aristóteles, especialmente designa o poético é sua qualidade de virada, reviravolta (*trópos*): transporte de um lugar (semântico que seja) para outro, a reconfigurar-lhe o sentido. Transformar a *landscape* em *inscape* (Hopkins), numa síntese mental, ou arabesco do real (Baudelaire), ou correlato objetivo (Eliot) é sua função de deslocamento (desvio para alguns; encontro e alumbramento para outros) também na poesia urbana hoje.

No modernismo tardio, vê-se que a relação com o imaginário nem sempre é descartada pela acomodação ao negativismo autoritário ou novidade vistosa, permanecendo na melhor poesia contemporânea, mesmo a mais literalmente seca, paródica ou sofrida, uma tal intensidade de concentração na conturbada experiência do presente, que dela advém o "brusco lampejo" da conversão do *tópos* – estacionamento – em móvel *trópos*.

Viviana Bosi é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Autora do livro *John Ashbery*: um módulo para o vento (Edusp, 1998) e organizadora do volume de poemas inéditos de Ana Cristina Cesar, *Antigos e soltos* (IMS, 2008). Publicou ensaios sobre diversos poetas contemporâneos (Armando Freitas Filho, Ana Cristina Cesar, Rubens Rodrigues Torres Filho, Francisco Alvim, dentre outros).

AGRADECIMENTOS

Fabio Weintraub e Ivone Daré Rabello foram meus primeiros e preciosos leitores, a quem agradeço a atenção crítica e generosa – conjugação hoje tão rara.

A arte postal/ arte-correo/ mail art como sistema

José Luís Jobim

Resumo: O artigo aborda a natureza da arte postal/ *arte--correo/mail art*, focalizando predominantemente uma de suas manifestações: as chamadas revistas-coletâneas (*assembling magazines*). Busca refletir sobre a maneira como as comunidades artísticas reunidas em torno dessas publicações tinham certos conceitos compartilhados (dos quais nem sempre estavam autoconscientes). Muitas vezes não percebiam que suas próprias declarações sobre as práticas de edição que operavam contradiziam os princípios apregoados para elas. **Palavras-chave:** arte postal/ arte-correo/ *mail art*.

Abstract: *This paper has been devoted to the approach of mail art and is strongly emphasizing one of its artistical manifestations: the so called assembling magazines. It looks forward to musing the way how artistical communities were always surrounding mail art publication and sharing certain concepts even when most of their ideas were conceived in a non-self--conscious way. Many times the communities curiously could not perceive that their own conceptions related to the operated edition practise produced contradictory effects against the principles defended by their own members.* ***Keywords:*** *postal art, post-office art, mail art.*

Neste breve trabalho, trataremos da arte postal/ *arte-correo/ mail art*. Começamos por esclarecer que não se trata de um movimento "brasileiro" (nem "uruguaio", "argentino", "norte-americano", "italiano", "húngaro" ou qualquer coisa parecida), pois a sua simultaneidade e a circulação de seus produtos em vários espaços nacionais desautorizam a possível pretensão de qualificá-la com apenas um adjetivo nacional. Trata-se, portanto, de um fenômeno transnacional que tem brasileiros como participantes, o que pode gerar uma perspectiva diferente para sua análise.

Mesmo quando se trata apenas de literatura nacional, é sempre interessante observar como um ponto de vista "externo" pode verbalizar modos de ver e descrever o que se faz no Brasil. Quando a produção poética brasileira contemporânea é julgada a partir de um ângulo externo, de uma visão latino-americana por exemplo, isto pode introduzir diferentes formas de tratamento de autores e obras. Os modos de enquadramento, as denominações dos grupos e as maneiras de contar a história desses grupos, assim como quem é visto como pertencendo a eles não necessariamente coincidem com o que predomina no Brasil. Veja-se, por exemplo, o que o professor venezuelano Juan Pintó diz sobre o concretismo e a vanguarda,[1] ou a nota preliminar do escritor argentino Ariel Canzani para uma seleção de poemas da "*poesia (instauração) Praxis*": "este grupo [Praxis] está em guerra permanente com o grupo 'concreto' e [...] por uma simples vírgula são capazes de escrever uma introdução de quatro volumes".[2]

Se tratarmos de movimentos que descendem das chamadas "vanguardas" do início do século XX, como a Arte Postal/ *arte-correo/ mail art*, podemos chamar a atenção sobre alguns aspectos. Entre eles, destacamos: 1) a fluidez na autodefinição dos produtores, alguns definindo-se como "poetas", outros como "artistas plásticos" – fluidez provavelmente derivada do caráter muitas vezes ao mesmo tempo verbal

1 "Este movimento brasileiro [o concretismo], fortemente entroncado com a vanguarda de seu país, representada por homens como João Cabral de Melo Neto, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, deixará forte influência em países como Espanha, Bélgica, Chile e França." (*Todas as traduções apresentadas neste trabalho são minhas.*) PINTÓ, Juan. *La poesia experimental*. Merida (Venezuela): Universidad de los Andes, 1983, p. 14. Segundo a quarta capa do livro, Pintó era professor e diretor da Faculdade de Letras da Universidad de Los Andes.

2 CANZANI, Ariel. Breves consideraciones sobre la poesía (instauración) Praxis. *Cormoran y delfin*; revista planetaria de poesia, Ano 6, Viaje 19, out. 1969, p. 29-31. Depois de introduzir o tópico "Poema-Processo", Canzani diz que existem vozes isoladas que cultivam estas novas formas de poesia: "os pequenos pliegos que agrupan a poetas de diversas ciudades, como 'S.L.D.', Suplemento/ Literatura/ Difusión), dirigido por Joaquim Branco, desde Cataguazes, en el estado de Minas Gerais." CANZANI (1969), p. 31.

e visual daquela produção artística; 2) o aparecimento de novos circuitos artísticos que não se limitam às fronteiras nacionais,[3] nem aos lugares mais tradicionais (editoras, museus, galerias, universidades etc.); 3) a colocação em xeque das formas de organização, controle e seletividade vigentes nos circuitos mais institucionalizados.

Em nosso percurso, começaremos por discutir sumariamente certa linha de tratamento da história literária que vê não só a literatura brasileira, mas também as das antigas colônias ibéricas, como evoluindo de um período de "imitação" para um de "criação autônoma", não por acaso coincidindo com a independência, o que passa a ser questionado por uma produção que se pretende transnacional.

A seguir, depois de sumariamente explicar a natureza da arte postal/*arte-correo*/ *mail art*, focalizaremos predominantemente uma de suas manifestações: as chamadas revistas-coletâneas (*assembling magazines*), buscando refletir sobre a maneira como as comunidades artísticas reunidas em torno destas publicações tinham certos conceitos compartilhados (dos quais nem sempre estavam autoconscientes), organizavam-se a partir destes conceitos e, muitas vezes, não percebiam que suas próprias declarações sobre as práticas de edição que operavam contradiziam os princípios apregoados para elas. Para isto, será fundamental o uso dos depoimentos de grande número dos editores destas publicações, no catálogo da exposição realizada em Iowa City, entre 7 e 21 de setembro de 1996, em que o curador, Stephen Perkins, coletou depoimentos de um grande número de editores e ex-editores.

Vamos, então, à primeira parte da argumentação.

História literária: entre "imitação" e "criação"

Circula já há muito tempo nas Américas certo tipo de discurso que culpa as antigas colônias ibéricas por seu "atraso". A referência é frequentemente econômica, mas contamina também o modo de ver a literatura e a cultura.

Junto com a ideia do "atraso" vem também a perspectiva de que é necessário superá-lo e uma série de propostas para a "modernização", no mais das vezes

3 Como é uma arte de circulação transnacional, e os autores querem ser entendidos por quem não fala sua língua, há muitas vezes uma combinação de imagens (que não necessitam de "explicação verbal") com palavras, frequentemente em língua que não é a do autor, mas a que ele julga de maior possibilidade de compreensão no circuito internacional.

construídas a partir da história das ex-metrópoles. Cria-se uma imagem de que há uma receita para passar do "atraso" à "modernização" e de que existem etapas para sua superação.

No campo econômico, ainda é corrente o argumento de que há determinado caminho para a "modernização", que passa necessariamente por certas etapas, e de que a ultrapassagem sucessiva destas etapas (modelizadas à feição das percorridas pelas antigas ou pelas novas metrópoles) poderia conduzir ao modelo desejável de "atualização", de *aggiornamento*. Esse argumento não leva em conta o fato de que é impossível às ex-colônias refazer "etapas" das ex-metrópoles, visto que teriam de reduplicar o próprio sistema colonial dentro do qual foram espoliadas no passado.

É importante assinalar, assim, que a ideia de "atraso" da América Latina em relação às suas antigas metrópoles pressupõe: 1) um apagamento da relação colonial, com suas consequências econômicas e culturais; 2) uma tentativa de continuidade de um quadro de referência que coloca as (ex)metrópoles em uma posição hierarquicamente superior às (ex)colônias.

Nessa direção, ecoa certa linhagem de pensamento presente inclusive entre nossos historiadores da literatura no século XX, linhagem esta que trabalha com o seguinte raciocínio básico: no período colonial, a literatura brasileira teria primeiramente "imitado" a literatura portuguesa; depois, com a independência e com o romantismo, teria passado a desenvolver uma dicção própria, "autônoma", "individual" etc. É claro que há variações até engenhosas, como a de Roger Bastide, que argumenta que a imitação era um modo político de mostrar que na colônia também havia escritores capazes de produzir à moda metropolitana, com competência:

> Para compreender bem a literatura brasileira dos séculos XVII e XVIII e a influência que a literatura portuguesa exerceu sobre ela, devemos partir da "situação colonial". Não basta mostrar que as "modas" lusas, como a da Arcádia, passavam da metrópole para a colônia, apesar da diversidade das sociedades, a primeira baseada na família particularista, a segunda, na família patriarcal. É preciso entender que o "meio interno" explica esse fenômeno de difusão e que essa difusão é, acima de tudo, um protesto político. Na verdade, ela se reveste mais de suas formas de "cópia servil" quando o nativismo está se desenvolvendo, quando a opressão econômica se torna mais difícil de suportar, quando em cada cidade, na praça central, erguem-se o palácio do governador e a prisão. Trata-se, portanto, de mostrar que os crioulos podem realizar obras estéticas tão bem ou até melhor do que os metropolitanos, que os "nativos" não são "bárbaros", que devem ser comandados de fora, mas que atingiram a maturidade estética, que podem se governar sozinhos. Não

é impunemente que a conspiração de Tiradentes contra Portugal recrutou-se entre os escritores que mais imitavam as modas literárias "lusas". Vamos encontrar nas literaturas "coloniais" atuais, de língua inglesa ou francesa, o mesmo fenômeno repetindo-se tanto atualmente quanto no passado.[4]

Nesse tipo de versão há alguns problemas, começando pela ideia de afiliação única do arcadismo a Portugal, pois sabe-se hoje que, sem prejuízo das relações luso-brasileiras, deve-se considerar o arcadismo como "parte de um amplo fenômeno de civilização que abrange a Itália, a Espanha, a França, Portugal, o Brasil e outros países."[5] Não nos interessa aqui recordar os argumentos específicos sobre essa questão, mas, isto sim, lembrar o quadro de referências maior em que ela se insere (quadro de referências que inclui a tese de que, no Brasil, passamos da fase da "imitação", no período colonial, para a de "criação", no período pós-independência, a partir do romantismo). Por isto, voltemos ao fio principal da argumentação, lembrando que ela também é retomada pelos próprios escritores brasileiros no modernismo. Em 1924, Mário de Andrade escreve em carta a Carlos Drummond de Andrade:

Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa ou alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. Então seremos universais, porque nacionais.[6]

Então, passar da "fase do mimetismo" para a "fase da criação" torna-se relevante, sem que se perceba o quanto se reproduz uma série de categorias de pensamento de momentos anteriores da literatura e da cultura brasileira. Quando o romantismo passou a combater a poética da imitação e da emulação (que não esteve vigente

4 BASTIDE, Roger. Sociologia e literatura comparada. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 9, p. 264-269, 2006. Originalmente publicado em *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n. 17, jul./dez. 1957.

5 CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995, p. XI-XVI, p. XIII.

6 ANDRADE, Mário. Carta 4 (sem data, 1924). In: *Correspondência de Carlos Drummmond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 70.

apenas na Península Ibérica), poética esta predominante nos séculos XVII[7] e XVIII, e qualificou negativamente a atitude de eleger certo universo de autores e obras como modelos a serem seguidos (ao mesmo tempo em que apontava para a necessidade de criar obras que espelhassem não um paradigma textual anterior, mas a suposta personalidade única e original do escritor e do país em que este se inseria), isto significou também o estabelecimento de um parâmetro regulador da produção literária: os poemas do arcadismo, por exemplo, passaram a ser vistos como "pouco criativos", ressaltando-se o "mimetismo" implícito na adequação dos textos aos modelos neoclássicos de escritura, de onde derivariam as regras de elaboração poética dos árcades e à luz dos quais seriam aprovados ou recusados no século XVIII.[8]

O "atraso" e o "mimetismo" funcionam, em conjunto, para criar uma ideia de que as ex-colônias sempre produzem *a posteriori*, conforme modelos importados da metrópole. De fato, esse pensamento ignora certa sincronia na produção literária, não somente entre ex-colônias e ex-metrópoles, mas entre todas estas e outras nações, em momentos históricos diversos.

De todo modo, avançando no tempo, se examinarmos o pensamento das vanguardas literárias do início do século XX, podemos constatar que estas muitas vezes reciclaram e radicalizaram elementos já presentes no romantismo.

Ao tratarmos de períodos ou movimentos literários, é interessante observar como o contexto em que se inscreve o escritor que fala sobre sua poética acaba de alguma forma projetando-se sobre seu próprio discurso. Ao evocarem ou justificarem as razões de produzir sua arte de tal ou qual modo, com frequência os escritores se

7 Cf. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho:* Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

8 Antonio Candido ressalta a ambiguidade da atitude dos românticos em relação aos árcades, ao mesmo tempo condenando-os pela subserviência a padrões literários vistos como imitação dos metropolitanos e adotando-os como referência local, como prova de que já havia atividade literária no Brasil antes da Independência. Cf. CANDIDO, Antonio, op. cit., p. XII: "Quando focalizamos o nosso Arcadismo, devemos lembrar que para os românticos ele foi em grande parte um fenômeno de subserviência em relação à literatura metropolitana, e a Metrópole era algo que logo depois da independência parecia necessário rejeitar em todos os campos. Mas, ao mesmo tempo, foi tido como prova de continuidade da vida do espírito no Brasil, além de justificativa e fonte das manifestações literárias dos próprios românticos, despertando neles, contraditoriamente, muito orgulho de tipo genealógico. Portanto, funcionou na posteridade imediata, senão como modelo estético (salvo no que toca ao indianismo dos dois épicos), certamente como fator positivo no sentimento de autonomia, que enformava então o projeto cultural das gerações contemporâneas da Independência ou imediatamente posteriores."

dirigem a referentes em relação aos quais o sentido do que estão produzindo se delineia. Assim, se, por um lado, na poética da imitação e da emulação ficava claro que havia um cânon de autores e obras que, por serem exemplares, serviam de referência modelar, por outro lado, principalmente após o romantismo emerge uma noção de produção artística bem diferente. Enquanto a poética anterior valorizava o passado, em que buscava o exemplo, o modelo, os românticos valorizavam a estética da expressão do eu autoral, a sua presença na origem da obra, o presente do artista em oposição ao passado de sua arte.

A luta contra as normas neoclássicas no período romântico é feita, entre outras coisas, alegando-se que o próprio pressuposto de produzir um novo classicismo – com suas noções de exemplaridade e uso dos clássicos como modelo – não teria cabimento, pois um novo tempo exigiria uma nova poética. Uma poética do hoje seria "melhor" do que a do ontem, por definição. Este é um traço comum também às vanguardas do século XX que declaram obsoleta toda a produção literária anterior e propõem uma "nova" literatura – a delas – como a única a ter valor.

De certo modo, o que as vanguardas artísticas no início do século XX faziam era produzir certa "descrição" de aspectos do passado, ainda que para denegá-los, selecionando nesta "descrição" os aspectos em relação aos quais desejavam marcar sua diferença. Ao se criar essa imagem do passado para contrapor-se a ela, constrói-se também uma relação que poderia ser discutida, começando-se com o que se escolheu para configurar como "passado", com uma análise discursiva dos interesses que presidiram as escolhas feitas, e terminando-se com a constatação de que, ao definir a produção artística do presente por contraste ou por rejeição da produção artística do passado, de certa maneira, as vanguardas também ecoam a voz de que discordam.[9]

Se quiséssemos pensar em outra chave a relação das vanguardas do início do século XX com a literatura anterior, talvez pudéssemos, em vez de tentar ignorar as ligações, levar em conta que elas têm com esta uma relação diferente. Com efeito, muitos grupos do novecentos ainda têm como referência autores e obras literárias do passado, mas não como exemplo, modelo a ser seguido. Como a autoimagem do vanguardista é fortemente marcada pela ideia de sua pretensa autonomia e singularidade genial, ele não se sente constrangido a acolher respeitosamente os paradigmas herdados.

9 Desenvolvi mais detalhadamente este argumento em JOBIM, J. L. "Para uma discussão sobre a percepção e valorização do 'novo' na literatura do século XX". In: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p. 71-84.

Se quiséssemos arriscar uma generalização, poderíamos argumentar que é numeroso o grupo de artistas do século XX que se apropria da "tradição" de modo lúdico e arbitrário, conforme os interesses mais momentâneos das estruturas artísticas que se constroem. Assim, parece que, em substituição ao que se propunha nas práticas da arte ocidental até, pelo menos, a primeira metade do século XVIII – ou seja, em substituição à regularidade e ao caráter iterativo da emulação, das práticas de imitação que se sucediam, mas traziam certo conforto de retorno à esfera do já conhecido –, emerge uma nova pauta em que mesmo a integração do já conhecido aspira a ter a marca do imprevisto, do aleatório, do contingente.

Será que podemos dizer que esta arte do presente, sem a garantia de uma relação regular e estável com a do passado, perde totalmente qualquer pretensão à regularidade, à iterabilidade, à recursividade? Talvez fosse mais adequado argumentar que a incorporação dos novos elementos na própria operação artística pode constituir também uma regularidade, uma reiteração, uma recursividade, uma "tradição", mesmo que de curta duração.

A partir do século XX, é importante notar também a complexidade cada vez maior das sociedades em que a produção artística se insere[10] e a crescente facilidade de comunicação, o que permite um incremento significativo nas trocas e transferências culturais e literárias. O circuito das obras e artistas passa a abranger lugares muito distantes das grandes cidades onde tradicionalmente se desenvolveu. Também se desenvolvem técnicas e ideias não só para a criação de novas formas, mas também de novos suportes para a arte, de novos lugares para expô-la e modos de divulgá-la. A seguir, falaremos de uma experiência singular nesse sentido: a arte postal que, nas palavras do poeta uruguaio Clemente Padin, teve seu desenvolvimento extremamente favorecido pela introdução do fax e do correio eletrônico.[11]

10 Mesmo dentro de um mesmo movimento artístico, a complexidade se manifesta. É o que Mário de Andrade observa, em carta a Manuel Bandeira (10/11/1926): "E o chamado Modernismo? Mas eu queria saber quem no mundo poderá definir o Espírito Moderno sem incluir dentro dele as orientações mais díspares!" (MORAES, Marcos Antonio. *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, IEB, 2000, p. 322).

11 Cf. PADIN, Clemente. Assembling Magazines: Ovum's Saga. In: PERKINS, Stephen (curator & editor). *Assembling Magazines: International Networking Collaboration. Exhibition Catalogue. An Exhibition at Subspace.* Iowa City, September, 1996, p. 29-30, p. 29: "O fax e o correio eletrônico, ao impulsionarem, interconectarem e acelerarem a comunicação, permitiram a reprodução e desenvolvimento deste movimento criativo até o ponto em que é considerado, hoje, um dos paradigmas de *networking*."

A arte postal

Segundo Joaquim Branco,[12] a mais antiga exposição da Arte-Correio foi o *New York Card Show*, organizado por Ray Johnson em 1970 nos Estados Unidos; na América do Sul, a primeira mostra realizou-se em 1974, na Galeria U de Montevidéu, coordenada por Clemente Padin, com o título de *Festival de la Postal Creativa*, de 11 a 24 de outubro. Dessa mostra participou Joaquim Branco, com outros poetas brasileiros, num total de quatrocentos e oitenta artistas.

O poeta de Cataguazes diz que foi por intermédio de uma "corrente postal" – enviada em 1974 por Robert Rehfeldt (Alemanha), Bálint Szombathy (Iugoslávia), Jorge Caraballo (Uruguai) e Horacio Zabala (Argentina) – que a Arte-Correio chegou ao Brasil, exatamente para o poeta pernambucano Paulo Bruscky, que se tornou não só o pioneiro do movimento no Brasil, mas também o seu maior divulgador. Eis a concepção de Joaquim Branco sobre a arte postal:

> Consiste a arte postal na veiculação do poema pelo correio, utilizado não apenas como meio de comunicação, mas como suporte formal e conteúdo ao qual o cartão – principal componente –, o envelope, o selo e outros elementos também podem se integrar. O poema postal circula basicamence de poeta para poeta, e esta foi a resposta dos poetas, num dado momento cultural, às dificuldades criadas pelas editoras, pela censura (imposta pelas ditaduras dos países sul-americanos) e pelos veículos tradicionais, que não divulgam o produto de vanguarda.
>
> Impedido de atuar por todos esses fatores, o poeta lançou mão do cartão "fabricado" por ele mesmo, adicionando a ele carimbos, *slogans*, selos próprios e reproduzindo em xerox a maior parte dos trabalhos. Era o artesanal unido ao prático favorecendo a veiculação das mais variadas formas de vanguarda como a Pop-Art, Minimal-Art, Arte Povera, Poesia Visiva, Junk-Art, Arte Conceitual, Concretismo, Poema-Processo e outras existentes.[13]

12 Todas as informações constam da tese de doutorado de RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. *Uma província com o selo da poesia*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. No que diz respeito a este poeta, complementamos dados com informações fornecidas pelo próprio, a quem devemos nossos agradecimentos, pois, sem o acesso que nos deu a seu rico acervo pessoal, não teria sido possível elaborar este trabalho.

13 Cf. RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco, op. cit. Ele acrescenta: "Na remessa dos postais ou nos envelopes, 'os selos, as etiquetas das agências, os carimbos e o desgaste do transporte estruturam as circunstâncias fortuitas da própria obra. Também são pontos fundamentais neste tipo de poema:
a) A introdução dos mais diferentes materiais, além da cartolina, como o acrílico, a madeira, espelhos etc.;

Para Joaquim Branco, no Brasil a arte postal foi o veículo mais adequado encontrado pelos poetas na luta para atingir o mercado externo, e a valorização e a multiplicação do movimento, da década de 1970 para cá, coincidiram com o redimensionamento e a adequação das vanguardas a um meio mais rápido de realização e divulgação: "Por esse sistema alternativo, artistas do mundo inteiro vieram a se comunicar, e desse primeiro estágio os trabalhos passaram ao público principalmente com o sucesso das exposições".[14]

Dentro do movimento de arte postal, é interessante assinalar o papel assumido por essas exposições dos trabalhos produzidos. Parece que elas têm como "modelo negativo" certo conceito de "seleção" subjacente aos lugares tradicionais de mostras artísticas (museus, galerias, espaços culturais etc.), de modo que os artistas postais constroem uma imagem de inclusão não seletiva por oposição a uma suposta exclusão seletiva (deles) que atribuem àqueles lugares.

Joaquim Branco argumenta que, ao contrário de todas as outras vanguardas dos anos 1960-70 que precederam a arte postal, esta, ainda que se delineasse como um movimento, não teria propriamente um aparato teórico com planos, propostas, manifestos ou assinaturas por meio dos quais se estabeleceriam os meios e projetos de sua atuação.[15] De fato, corroborando o seu argumento, Ely Raman, em seu

b) A transparência, por permitir ao manipulador da obra ver o seu conteúdo, devassando-lhe a estrutura, que pode ser constituída de barbantes, moedas, pílulas, clipes, letras de plástico ou de metal, fibras, sementes, esparadrapo etc.;

c) A troca de endereços e a publicação de catálogos e antologias contendo geralmente o endereço de cada participante, mesmo que ele resida na região mais remota;

d) As exposições, que às vezes são imensas mostras de cartões-poemas, onde o público pode manipular, participar e vir a ser coautor de diversos trabalhos expostos, além de poder conhecer de perto e em pouco tempo tudo o que está se fazendo em várias partes do mundo;

e) Os muitos museus experimentais da Europa e os centros de cultura alternativa da América;

f) Mais do que os museus, os arquivos e as caixas postais, em torno dos quais se concentravam grupos de poetas, editavam-se boletins, 'correntes', por meio dos quais se aglutinavam os movimentos. Entre esses arquivos, podemos citar o Parachutes Center for Cultural Affairs, no Canadá; o Small Press Archive, na Bélgica; o Bruscky Arquivo, no Brasil. Entre os boletins e pequenas publicações, estão o Info, editado por Klaos Groh, do International Artist Cooperation, na Alemanha; o Cambiu, informativo do Centro de Arte Brasileira de Informação e União, editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Sílvio Hansen, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro e outros; o Tabu, editado por Joaquim Branco e P. J. Ribeiro, de Cataguases (MG)."

14 RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco, op. cit.

15 Idem, ibidem: "Nesse ponto tratava-se de uma corrente cuja ação era mais natural e menos preocupada com parâmetros de comportamento, táticas ou qualquer tipo de controle sobre seus participantes. Mesmo porque, desde o seu início, nunca se concretizou qualquer tipo de liderança grupal ou individual."

depoimento sobre os anos em que coeditou *8x10 PORTFOLIO* (1970-1972), diz que estava "muito ocupado produzindo arte, em vez de falando sobre ela".[16]

No lugar daquelas (tradicionais...) propostas vanguardistas, que visavam a antecipar-se às manifestações artísticas, explicando-as e direcionando-as, haveria apenas uma teorização escrita depois que o próprio movimento já existia. Como a arte postal abrange muitos aspectos e diferentes formas, além de muitas teorias sobre ela, neste breve trabalho discutiremos apenas algumas questões referentes a esta teorização. Para isto, limitaremos o espectro de nossas observações a apenas um tópico: como os editores das publicações coletivas (*assemblings*) veem estas publicações e as relações de várias ordens que se estabelecem a partir delas.

Segundo Stephen Perkins, o termo "revistas-coletâneas" (*assembling magazines*) refere-se a um paradigma inovador de publicação que emergiu no começo dos anos 1970, por meio da publicação da revista norte-americana *Assembling* (1970-1987). Os editores dessa revista teriam começado uma política de inclusão não restritiva de trabalhos em que se convidava o eventual colaborador a enviar mil cópias do que desejasse publicar. A primeira edição teve 42 colaboradores, cujos trabalhos foram reunidos em mil volumes – correspondendo à encadernação de mil exemplares de cada conjunto, composto pela totalidade do material enviado pelos 42 colaboradores. Na avaliação de Perkins:

> De maneiras importantes estas revistas invertem o modelo de publicação tradicional: a prerrogativa editorial é abolida, os colaboradores agora se tornam editores em um processo cumulativo que leva ao volume final. De modo mais importante, revistas-coletâneas (*assembling magazines*) abriram as portas para qualquer um entrar no ônibus da publicação experimental.[17]

De fato, uma das questões teóricas mais interessantes desse movimento é a representação construída por seus participantes sobre julgamento e seleção, mercado e valor. Vejamos, então, como se constroem os argumentos deles sobre este tema.

16 RAMAN, Ely. Two Views – 26 Years Later: Part 2. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 20-22.

17 PERKINS, Stephen. Introduction. In: PERKINS, op. cit., 1996, p. 2.

Seleção e julgamento, mercado e valor, circulação

O editor de *Arte Postale!*, Vittore Baroni, declarou em entrevista publicada em 1996:

> Em 16 anos, mais de 500 *networkers*, desde garotos do ensino fundamental até artistas bem respeitados, como Ray Johnson e Ben Vautier, participaram de *Arte Postale!* No puro espírito da arte postal, nenhuma forma de censura ou seleção sobre as contribuições originais reunidas jamais foi aplicada.

Curiosamente, antes mesmo de fazer a apologia da inclusão absoluta, sem censura, sem edição, Baroni declara que, naquele momento, estava tentando manter a publicação com um peso inferior a 20 gramas ("para economizar nas árvores e no preço do correio") e que preferia focalizar um tema de cada vez:

> [...] selecionando as contribuições mais inspiradas e organizando-as de modo a fazer uma afirmação coletiva [*collective statement*] sobre aquele tópico particular (é claro que todos os que contribuíram, mas não foram reproduzidos no volume ganham uma cópia grátis; incluir sempre tudo seria econômica e tecnicamente impossível!).[18]

Além do uso do verbo "selecionar", chamo a atenção para o fato de que, se as "contribuições mais inspiradas" foram escolhidas, deduz-se que as "menos inspiradas" (segundo os critérios do editor, é claro) não foram. Baroni também chama a atenção para a ironia de esta publicação sem fins lucrativos estar sendo oferecida por altos preços a colecionadores de arte de vanguarda.

O editor de *Assembling* (USA), Richard Kostelanetz – que chama esta publicação de "livro", mas aceita também a designação de "magazine" –,[19] mantém o discurso sobre a abertura do processo editorial em que tudo seria aceito, mas declara que os editados da publicação dele eram convidados a enviar uma amostra de seus trabalhos: "Você tinha

18 BARONI, Vittore. Arte Postale!; Editor´s Statement. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 8. Veja-se também o depoimento do editor de YE (Alemanha), Theo Breuer: "Minha edição de YE é naturalmente não comercial, alguns portfolios são vendidos a colecionadores para cobrir pelo menos um pequeno percentual dos custos das caixas, selos etc." (BREUER, T. My Mail Art Assembling Magazine. In: PERKINS, op. cit., p. 38.)

19 Cf. HELD JR., John. Assembling Magazines. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 18: "*Assembling* começou em 1970. Pedia-se aos colaboradores que submetessem material criativo 'que não seria publicado de outra maneira' (*otherwise unpublishable*) em unidades de mil cópias preparadas para serem encadernadas alfabeticamente em um livro. O conceito se tornou tão popular que em 1978 *Eight Assembling* teve de vir à luz em dois volumes."

de ser convidado. [...] Estou certo de que ninguém foi desconvidado. As pessoas podem ter sido desencorajadas ou encorajadas a desconvidar-se, mas acho que ninguém nunca foi desconvidado".[20]

O editor de *Wall* (Bélgica, 1988-1994), Kristof S. Debris, diz que "a questão da qualidade na arte postal" é um velho problema, especialmente em coletâneas (*assemblings*) que não têm tema, nem prazo de publicação definidos. Embora ele tivesse começado com o objetivo apenas de receber (e publicar) o material, Debris declara: "Mas antes que você perceba a bosta fica pingando de todos os lugares (*the crap is pouring from everywhere*) e muito rapidamente você compreende o verdadeiro sentido da frase clássica 'qualidade é mais importante do que quantidade'".[21]

Já John Held Jr., ao falar sobre a história das revistas-coletâneas (*assembling magazines*), ressalta sua feição não comercial:

> A arte postal é geralmente um ponto marcado de encontro não comercial para artistas. Como resultado, a ideia de pagar pela inclusão em uma coletânea (*assembling*) é evitada. O editor assume as responsabilidades da produção e os custos da distribuição em troca da submissão gratuita da obra dos participantes. Isto se torna possível quando um número menor do que o necessário de originais apresentados é incluído. Por exemplo, se 50 participantes enviarem 75 trabalhos, há 25 cópias disponíveis depois dos 50 receberem as cópias deles.[22]

De fato, o editor de *Punho*[23] (Brasil, 1973-), Paulo Bruscky, declara: "Artistas que queiram participar da revista *Punho* devem enviar 100 cópias de seu trabalho".[24] No caso de *Tabu*, seu editor, Joaquim Branco, esclarece que este era um pequeno jornal/revista editado pelo grupo Totem, de Cataguases, impresso em *offset* doméstica (*multilicht*), com periodicidade, tiragem e número de páginas variáveis, que

20 PERKINS, Stephen. *Assembling*; an Interview with R. Kostelanetz. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 13.

21 Wall; Editor's Statement. In: PERKINS, op. cit., p. 36-37, p. 36. Cf. na mesma página: "Como você controla a qualidade de uma coletânea (*assembling*) ou de qualquer outro projeto artístico? É claro que é preciso mais do que a soma total da qualidade das obras singulares. Já vi magazines com conteúdo medíocre, enquanto, em outras vezes, o trabalho do editor ficou aquém da qualidade do conteúdo."

22 HELD JR., John. Assembling Magazines. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 18.

23 Cf. BRUSCKY, Paulo. Editorial Statement. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 32: "A revista *Punho* é idealizada por escritores e artistas de Pernambuco. Foi primeiramente escrita e desenhada em papéis para *stencil* a álcool em mesas de bar no Recife." A capa do catálogo desta exposição norte-americana reproduz exatamente a capa do número 5 de *Punho* (1996).

24 Idem, ibidem.

começou a circular em novembro de 1976 e encerrou as atividades em abril de 1980, completando 11 números:

> [...] no *Tabu* só aceitávamos trabalhos vanguardistas ou que tivessem alguma proposta nesse sentido. O *Tabu* era financiado pela atividade teatral e musical do grupo, e quando não havia dinheiro, pelos próprios participantes em quantias módicas, já que se tratava de publicação impressa em Cataguases, em um sistema rudimentar.[25]

Indagado sobre a lógica predominante no *Tabu* – se a de receber todo o material já com o número de cópias correspondente à tiragem, ou só uma cópia e o editor fazer todas as reproduções –, Joaquim Branco respondeu: "Regularmente, como editores, fazíamos as reproduções na publicação, mas algumas vezes recebíamos textos avulsos, já com todas as cópias. Nesse último caso, apenas encartávamos o material recebido".[26]

Examinando o depoimento dos editores das revistas-coletâneas, percebe-se que não é uma prática geral entre eles assumirem totalmente os custos de produção e distribuição. **A** editora de *Estudio* (USA, 1988-1990), Sheila Holtz, por exemplo, declara que "cada participante pagava $ 1,00".[27] Theo Breuer, editor de YE (Alemanha, 1993 -), afirma que "alguns portfólios são vendidos a colecionadores para cobrir pelo menos um pequeno percentual dos custos das caixas, selos etc.".[28] No fim das contas, parece, isto sim, que em geral a questão de cobrir os custos estava longe de ser colocada em termos do equacionamento da atividade para, pelo menos, não gerar prejuízo, como indica o depoimento de Patricia Collins, editora de *It´s in the box* (Grã-Bretanha, 1995): "Eu não pensava sobre o lado das vendas, publicidade, distribuição até que tivesse terminado e ainda não compreendi isto direito".[29]

Talvez possamos dizer que se trata de um tipo de publicação que não tem os custos de publicações "de massa", nem visa a um público amplo, geral e irrestrito; por isso, as várias formas de custeio parcial ou total de empreendimentos desse tipo (pagamento de custos pelos colaboradores [desde o custo da reprodução das cópias do material enviado para ser encadernado, até despesas de correio, selos etc.], patrocínios etc.) estão

25 RIBEIRO Filho, Joaquim Branco. *Sobre Tabu*. Arquivo eletrônico enviado em 07 maio 2007.

26 Idem, ibidem. Resposta a questionário em arquivo eletrônico. Enviada em 12 maio 2007.

27 HOLTZ, Sheila. Estudio; Editor´s Statement. In: PERKINS, op. cit., p.22.

28 BREUER, Theo. My Mail Assembling Magazine: YE! In: PERKINS, op. cit., p. 38.

29 COLLINS, Patricia. It´s in the Box; Artist´s Statement. In: PERKINS, op. cit., p. 45.

acopladas ao circuito restrito em que circulam os produtos artísticos, circuito este integrado antes de mais nada pelos próprios colaboradores que recebem a publicação com sua obra encadernada na forma de revista-coletânea. Esta ênfase nos componentes do circuito em que circulavam os *assemblings* – composto, como vimos, predominantemente pelos próprios artistas colaboradores – explica depoimentos como o de Charles Stanley, editor de *Yurt Yet* (USA, 1979): "Ao publicar, eu travei relações com muitos outros artistas, e muitas outras publicações, e neste sentido, ao publicar tantos outros mais, tive um senso de fortalecer as comunidades artísticas e sociais em que estava envolvido".[30]

No caso de *Tabu*, segundo seu editor, os colaboradores recebiam às vezes mais de um exemplar (para redistribuição), e o restante seguia para outros poetas mais ligados ao movimento (do Brasil e do exterior), para críticos e professores da área interessados (também do Brasil e do exterior), guardando-se alguns para o arquivo pessoal do próprio Joaquim Branco.[31]

Ely Raman, coeditor de *8X10 PORTFOLIO* (USA, 1970-1972), diz que, na época, "estava muito envolvido com a ideia de projetos de distribuição alternativa – assim como com a ideia de usar materiais e técnicas não tradicionais para fazer arte."[32] E responde à pergunta sobre por que teria parado de editar aquela publicação, alegando razões econômicas, entre outras: "Acho que começou a virar um *emprego* e eu já tinha um. A despesa de produzi-la (trabalho+$) me deu uma boa desculpa para sair".[33]

A editora de *Mail Order Art* (USA, 1972), Patricia Tavenner, diz: "Então, agora qualquer mulher artista postal pode enviar 75 páginas, $ 5 para encadernação e correio".[34]

30 STANLEY, Charles. *YURT YET*; Editor's Statement. In: PERKINS, op. cit., p. 42.

31 RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. Resposta a questionário em arquivo eletrônico. Enviada em 12/05/2007. Veja-se também a resposta à minha pergunta: "JLJ: – *Tabu* tinha e pedia colaborações estrangeiras? Em caso positivo, por favor, enumere os colaboradores.

Joaquim Branco: – Com a corrente criada pela intensa atividade de intercâmbio – eu chegava a receber cerca de dez cartas por dia –, não era necessário pedir colaboração. Tudo era espontâneo e natural. Os colaboradores brasileiros mais atuantes eram: Paulo Bruscky, Hugo Pontes, Moacy Cirne, Álvaro e Neide de Sá, Wlademir Dias Pino, Dailor Varela, Márcio Almeida, Domingos Diniz, Ricardo Alfaya, Adrino Aragão. Entre os estrangeiros: Dámaso Ogaz, Ednodio Quintero (Venezuela), Clemente Padin (Uruguai), Edgard-Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile), Cavellini (Itália), Teresinka Pereira, Stefan Baciu (EUA), César Toro Montalvo (Peru), Julien Blaine (França), César Espinosa (México), Virgilio A. C. Matos, Melo e Castro, Ana Hatherly, Seth Wade (Canadá), Roberto Mathieu e German Suescun (Colômbia), Timm Ulrichs, Klaos Staeck, Robert e Ruth Rehfeldt (Alemanha)."

32 RAMAN, Ely. Two Views – 26 Years Later: Part 2. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 21.

33 Idem, ibidem. Raman termina dizendo que não conseguiu ser contemplado com o pedido de patrocínio de $ 2.800,00 e que, talvez, se tivesse pedido "$18.000,00 (1978 dollars)" poderia ter obtido...

34 TAVENNER, Patricia. *Mail Order Art*; Editor's Statement. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 48.

Já os editores de *Leopold Bloom* (Hungria, 1995-), Peter Abajkovics, Károly Bonyhadi, Laszlo e Akos Szekely, fazem a apologia do próprio circuito restrito:

> Os primeiros quatro números de *Leopold Bloom* foram publicados com tiragem de 75 exemplares. Isto pode parecer um circuito um pouco fechado, mas isto nos permitiu publicar exemplares originais, assinados. Somente autores e patrocinadores [...] podem obter um exemplar. Nosso periódico é também um experimento para investigar se há ainda *trocas reais* vigentes entre artistas e pensadores como honorário intelectual e relação.[35]

É interessante notar nesta citação o valor atribuído aos exemplares exatamente por serem poucos e possuírem assinatura; ao mesmo tempo, temos uma reprodução seriada, mas como a série é limitada e restrita a um público seleto, valoriza-se mais.
Esta valorização da assinatura autoral remete a certa concepção de arte, ao mesmo tempo relacionada a aspectos derivados da visão romântica do autor como gênio – cuja produção deveria ser valorizada, por expressar este ego original e único – e à consolidação progressiva da legislação sobre direitos autorais, que cada vez mais referia a propriedade da "mercadoria" artística a seu autor.
A menção explícita aos "patrocinadores" remete ao equacionamento econômico desta produção, e não constitui novidade, pois vimos o editor de YE afirmar que alguns portfólios eram vendidos a colecionadores, e o editor de *Arte Postale!* dizer que esta publicação sem fins lucrativos era oferecida por altos preços a colecionadores de arte de vanguarda.
Contudo, é importante assinalar que este equacionamento econômico e este destaque à individualidade autoral apresentam-se em contradição com a definição de *arte-correo* dada pelo COLECTIVO-3, no catálogo da exposição realizada no *Colóquio Sobre Arte Correo Colectivo*, entre 17 e 27 de maio de 1983, na Universidad Autonoma Metropolitana – Xochimilco:

> Trata-se de um processo de produção e circulação do trabalho artístico que demanda o diálogo e a participação do interlocutor, à margem dos cânones da "obra única, irrepetível e genial", e de todas suas vertentes de mercantilismo, galerias e jurados, "marchands" e outros.[36]

35 ABAJKOVICS, Peter; BONYHADI, Károly; SZEKELY, Laszlo & Akos. Editor's Statement. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 25.

36 POEMA colectivo. Revolución. Xochimilco (México): Universidad Autonoma Metropolitana – Xochimilco, 1983, p. 1. Catálogo.

Esta representação da produção artística como "marginal" também tem, é claro, raízes antigas na história da literatura, e podemos encontrar muitos exemplos dela desde o romantismo. Nos dias de hoje, mesmo artistas que vivem no chamado "primeiro mundo" argumentam que há um sentimento de isolamento do artista, que não se adapta ao molde de competição – responsável pela transformação do mercado de arte em um negócio de muitos milhões de dólares – e permanece sem reconhecimento da mídia e do público (público este que necessitaria da mídia para tomar conhecimento da arte e do artista).[37]

Acrescente-se que esta "distância da mídia" pode ser transformada também em argumento a favor da qualidade do produto que não consegue veiculação pelos meios de massa: se é para "todos", então não pode ser bom, deve ser repetitivo, trivial, vulgar ou qualquer outro adjetivo análogo. Philadelpho Menezes, por exemplo, tratando da poesia experimental no Brasil, em entrevista concedida à revista *Fiction International*, também transforma a distância da mídia em aspecto positivo:

> Rememorando os anos 70, é fácil mostrar que os poetas mais interessantes [...] são os *menos* ativos. Isto é devido ao fato de que, em virtude da busca de novas soluções para as questões da poesia experimental e de modo a evitar repetição, os poetas mais inventivos acabaram diminuindo seu ritmo de publicação. Alguns dos mais típicos representantes desta linhagem, como o poeta paulista Villari Herrmann, não publicaram mais de dez poemas nas últimas três décadas de produção.
>
> Levando em conta estas observações, podemos identificar – além de Herrmann – alguns outros, como Hugo Mund Jr., Márcio Almeida, Sebastião Nunes, Joaquim Branco, Hugo Pontes e um sobrevivente do grupo Noigandres, Ronaldo Azeredo. Todos estes poetas tiveram muito pouca cobertura na imprensa. Seu reconhecimento ficou muito restrito ao círculo dos próprios poetas experimentais.[38]

O circuito e a subjetividade dos artistas

O que significaria um circuito de produção cultural transnacional fortemente assentado em produtores culturais? Para alguns, como Pascal Lenoir, editor de *Mani*

37 JACOB, John. Mailart: in theory. In: *Mail art about mail art*. Dallas: Richland College, 1984, p. 12. Catálogo.

38 POLKINHORN, Harry. Interview with Philadelpho Menezes. *Rev. Ficction International*, San Diego: State University Press, n. 28, p. 133, 1995.

Art (França, 1995), é a própria inserção neste circuito específico que justifica a sua atuação nele: "Minha experiência? Uma longa e intensa comunicação com centenas de artistas do mundo inteiro. Muito tempo se passou e pouco dinheiro foi dispendido... Em troca, uma formidável impressão de criação e prazer".[39] Laura Poll, editora de *Malcontent* (USA, 1994-), resume o argumento padrão de muitos editores de revistas-coletâneas: "Tudo que eu posso dizer é que publicações coletâneas (*assembled issues*) são fáceis (eu não tenho de escolher conteúdo e diagramá-lo), baratas (sem custos de impressão) e DIVERTIDAS! Adoro participar delas também".[40]
Outros, como Bill Gaglione, editor de *Stampzine* (USA, 1995), chamam a atenção para o aspecto físico da editoração, que frequentemente envolvia reuniões de amigos/artistas para preparar todos os exemplares, com o material enviado pelos colaboradores:

> Outro aspecto das coletâneas (*assemblings*) era que eu gostava da preparação, porque costumava chamar todos os meus amigos e é um modo social bom de ficar juntos, em vez de só ficar sentados lá bebendo ou ficando chapados – o que fizemos, mas trabalhamos e foi divertido.[41]

O editor de LLRRR (Itália, 1985-1995), Roberto Zito, declara que o que o motivou inicialmente foi o desejo de estar no movimento postal, por acreditar nele, mas acha que a proposta de fomentar o contato e a troca entre artistas foi um objetivo raramente alcançado.[42] Zito também coloca a questão de como ele se vê a si mesmo e deseja ser visto por outros:

39 LENOIR, Pascal. The Secret Life of Pascal Lenoir. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 28.

40 POLL, Laura. *Malcontent*; Editor's Statement. In: PERKINS, Stephen, op. cit., p. 27-28.

41 PERKINS, Stephen. Interview with Bill Gaglione, op. cit., p. 34.

42 Cf. a entrevista com Zito, in PERKINS, op. cit., p. 25-27, p. 26. "Luca Miti: "Por que você fundou a LLRRR?"
Roberto Zito: Porque há dez anos atrás eu pensava que o fluxo do correio era o argumento central de um movimento cultural sério e assim eu queria estar nele, então havia muitas revistas coletâneas (*assembling magazines*) na rede de trabalho – eu queria a minha – para distribuir melhor a arte postal e me envolver no movimento e porque, então, eu acreditava, como acredito hoje.
LM: O que você sente que [a arte postal] ofereceu à comunidade de artistas que estava envolvida com ela?
RZ: A chance de estar envolvida com o movimento postal e a chance concreta de ter contato comigo, esta aconteceu com duas ou três pessoas, os outros participaram, receberam seu exemplar e acabou. Este é um aspecto realmente negativo. Muitas pessoas se inseriram nesta rede de trabalho, como em muitas outras situações de grupo, e permaneceram insatisfeitas porque estavam esperando por não sei o quê e desapareceram. Devo dizer que durante os dez anos em que trabalhei com grande sofrimento a maior parte dos participantes fez isto e desapareceu.

> Não sou apenas um performático e pintor – todos estes são rótulos –, mas um operador visual, eu tento me expressar, falar com outros, se os outros estão me escutando, através de imagens. A imagem pode ser ações, e naquelas ocasiões sou um performático, algumas vezes pode ser imagens pintadas, e naquela ocasião sou um pintor; quando sou um artista postal, contribuo para o movimento postal com envelopes, selos de borracha, pacotes entregues em mãos e nisto há também um magazine de arte postal.[43]

Interessante notar esta mobilidade autoclassificatória, até porque no *site*[44] ele aparece classificado como "poeta e escritor". Aliás, se há artistas neste movimento que se autoclassificam exclusivamente como poetas – este é o caso de Joaquim Branco, por exemplo –, outros há que se classificam como artistas plásticos; como já dissemos, a própria natureza do movimento, que permite a combinação do verbal com o visual, pode explicar essa possibilidade de diferença na autorrepresentação dos participantes.

A arte postal, as transferências e as trocas culturais

Joaquim Branco diz que, com seu desenvolvimento mundial, a arte postal desponta em todos os lugares ao mesmo tempo e sem chefias ou nacionalidade de comando, permitindo o acesso de todos os poetas e sendo também o elo que os une pelo correio e mais recentemente também pela internet.[45] Vê-se, assim, que a imagem construída para este movimento não é a tradicional em que um *centro* origina uma arte que é *imitada* pela periferia. Como não há a representação do *antes*, *precursor*, *original*, gerado no *centro*, também não há a do *depois*, *posterior*, *imitador*, surgido na *periferia*. Cria-se, isto sim, um sentido de sincronicidade – trata-se de uma arte vista como contemporânea e produzida ao mesmo tempo em vários países diferentes – e de ausência de hierarquias rígidas, em que não se trabalha com a noção de que na "periferia" se imita o "centro", mas com a ideia de que se pode estabelecer um circuito em que todos os artistas envolvidos sejam protagonistas ao mesmo tempo.

Assim, o conjunto de práticas artísticas que resultou nas revistas-coletâneas não tinha por trás de si uma gama de instituições (editoras, universidades, galerias, museus etc.) que poderiam assegurar a sua reprodução, a conexão entre elas e uma

43 Idem, ibidem.

44 <http://www.basilicata.cc/artistilucani/zito/index.htm>. Acesso em: 24 maio 2007.

45 RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco, op. cit., p. 114.

estabilidade maior do sistema em que se inseriam. No entanto, os artistas transformaram esta falta de apoio institucional em mérito, ao criarem argumentos para desvalorizar as formas de poder vigentes nos circuitos mais tradicionais, começando pelo princípio da seletividade que aquelas instituições implicam. Porque este princípio de seletividade, estabilizado em um conjunto de instituições, fornece a matriz das classificações e legitima as desigualdades e as hierarquias na publicação, sua suposta ausência produz um efeito de sentido de igualdade entre todos os participantes destas publicações – ainda que, de fato, conforme comprovamos, continuem ocorrendo julgamento e seleção no próprio processo de publicação destas revistas.

De todo modo, é relevante assinalar que este circuito das revistas-coletâneas, independente do convencional, coloca novas questões para discussão. Se ele é muitas vezes restrito aos próprios artistas participantes, isto não lhe tira o caráter de extrema agilidade de circulação dos produtos para seu público-alvo, nem a transnacionalidade do sistema de trocas e transferências artísticas que implementou.

Além da agenda transnacional do movimento, e da defesa de uma posição predominantemente inclusiva para todos os possíveis participantes, é interessante relembrar as palavras de Géza Perneczky,[46] que chama a atenção para o fato de esta rede de artistas ter-se originado primariamente nas províncias, onde as longas distâncias, a falta de contatos sociais e a opressão política (na Europa do Leste e em alguns países da América Latina) forçaram "os artistas a contornarem os canais oficiais da vida pública e a estabelecerem contatos alternativos". Tudo isto indica, pelo menos, que há muitas questões relevantes a serem discutidas sobre este movimento, e ainda muito a fazer sobre ele, em pesquisas futuras.

José Luís Jobim é professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense.

46 *The Magazine Network*. Budapest: Héttorony Kiadó, p. 232, 1991, apud Clemente Padin, op. cit., p. 29.

Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual

Andrea Saad Hossne

Resumo: Na literatura do fim do século XX e início do XXI, observa-se, em geral, uma produção de textos avessos a classificações e pouco adequados às categorias formais pertencentes à tradição. Diante de *O fluxo silencioso das máquinas*, de Bruno Zeni, *Curva de rio sujo*, de Joca Reiners Terron, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, o crítico se vê às voltas com o problema da definição do gênero a que se filiam. Classificar ou não essas obras é uma dificuldade bem menos importante que o dilema que elas formalizam ou encenam: a de estabelecer relações, conferir sentido, ter, senão a totalidade, ao menos o impulso de buscá-la. **Palavras-chave:** Bruno Zeni, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato.

***Abstract:** In the literature of the end of the XX century and beginning of the XXI, a production of texts averse to classification and little adequate to formal categories belonging to tradition is generally observed. Before* O Fluxo Silencioso das Maquinas, *by Bruno Zeni,* Curva de Rio Sujo, *by Joca Reiners Terron, and* Eles eram muitos cavalos, *by Luiz Ruffato, the critics find themselves with the genre definition problem to which they belong. Classifying these novels or not is a much less important difficulty than the dilemma which they formalize or enact: the one of establishing relations, giving meaning, and having, if not totality, at least the impulse to search for it.* ***Keywords:** Bruno Zeni, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato.*

A literatura brasileira recente tem exibido algumas marcas que permitem ao crítico vislumbrar o que parecem ser linhas de força que agregam, de forma mais ou menos inclusiva, boa parte das obras.

De modo geral, nota-se na literatura finissecular e na da primeira década do século XXI uma aparente predileção pelo texto curto, avesso a classificações e pouco adequado às categorias formais pertencentes à tradição, como o conto, ou àquelas que, tendo sido num primeiro momento ruptura, hoje já se normalizaram e se constituíram, elas próprias, em uma nova tradição, como o poema em prosa.

É comum que tal embaralhamento alcance até as instâncias mais exteriores aos textos. As fichas catalográficas, por exemplo, não raro escapam dos dilemas classificatórios chamando a um conjunto de textos tão somente de "ficção".

Com alguma frequência, o elemento narrativo é mínimo, quase inexistente. Se tendem ao poema em prosa, articulam-se, porém, de tal maneira a outros textos do conjunto em que se inserem, que é difícil não se sentir a tentação de considerá-los capítulos de uma narrativa maior.

Textos breves, narrativas mínimas, conjuntos. Não bastasse a dificuldade em saber se estamos diante de um brevíssimo conto, um poema em prosa, uma descrição, um pequeno ensaio, cada texto, preservando a própria autonomia, participa ainda, de uma maneira instigante, de um conjunto. Estará o leitor diante de uma coletânea de contos, alguns deles nada convencionais? Ou será, na verdade, uma coletânea de ensaios mesclada a poemas e narrativas? Será talvez uma espécie de diário, ao mesmo tempo pessoal e artístico, no qual se misturam poemas em prosa e reflexões de caráter autobiográfico? Em alguns casos, a dúvida chega a ser se os textos, ainda que autônomos, configuram capítulos de um "romance" ou se são contos de uma espécie de antologia pessoal, ou então, quem sabe, as duas coisas ao mesmo tempo.

É por isso que, se no nível da análise de cada texto em separado, vez ou outra o crítico classificador encontra o remanso do empréstimo a outra língua de uma categoria já de si vaga ou abrangente, como o *récit*, ao ampliar seu olhar para o conjunto volta a um mundo no qual as etiquetas parecem não aderir mais aos objetos.

No entanto, se toco aqui na angústia do classificador, não é senão para mostrar como esses textos são desafiadores, como escapam por entre os dedos, e não para encontrar compartimentos onde encerrá-los.

* Texto originalmente apresentado em um colóquio na França em 2006, retomado e modificado para esta publicação.

Desde sempre, classificar, ordenar, separar e reagrupar em conjuntos parece ter sido uma das maneiras mais básicas de o ser humano lidar com o que desconhece e com o que confronta seu entendimento ou lhe causa angústia.

E é esse impulso básico da humanidade que desmorona nessas obras, implicando toda uma nova maneira de estabelecer relações. Dizendo de outra forma, o problema do crítico classificador diante dessas obras, mais do que uma bravata de autores para com a teoria e a crítica literárias, é antes sintoma ou duplicação de um abalo ainda muito maior na própria relação entre homem e mundo, sujeito e experiência. É essa relação entre subjetividade e experiência que está colocada em xeque. Classificar ou não essas obras em categorias é uma dificuldade bem menos importante do que aquela dificuldade mesma que essas obras formalizam ou encenam: a de estabelecer relações, a de conferir sentido, a de ter, senão a totalidade – perdida já desde que as epopeias deram vez ao romance burguês –, ao menos o impulso de buscá-la.

E de que experiência, de que subjetividade estamos falando então?

Conceitos atualmente tão discutidos, que frequentam com assiduidade os ensaios e as resenhas, como o de autoficção, vêm, por sua vez, minar um pouco mais o modo de ser das relações entre mundo e sujeito; entre campo literário, reflexão filosófica e vida.

Tomemos um primeiro exemplo. *O fluxo silencioso das máquinas* é um pequeno livro de Bruno Zeni, publicado em 2002. Nele encontram-se 44 textos, um deles de outro autor, Danilo Monteiro, na condição de "participação especial", e vários desenhos dos artistas plásticos Ana Luiza Dias Batista, Cláudio Spínola, Flavia Yue e João Paulo Leite. Alguns desses textos foram primeiramente publicados em revistas literárias, separados ou em pequenos conjuntos aos quais não se obedeceu na reorganização em livro. Todos foram escritos mais ou menos no mesmo período e versam, principalmente, sobre a cidade, ou as relações que se estabelecem na cidade – facilmente identificável com São Paulo, mas nem por isso apenas vinculáveis a ela.

Outro traço perceptível, e que aproxima esta a outras obras do período, é a presença do *ready-made*, recurso que nada tem de novo, desde que surrealistas e dadaístas o colocaram na ordem do dia da criação artística, mas que, retomado no contexto dessa produção brasileira recente, estabelece uma espécie de "sobreproblematização" da questão das categorias estáveis, das percepções confiáveis, das divisões fixas, uma vez que é, no nível dos recursos e procedimentos, um desdobramento, um espelhamento do problema maior que parece presidir a estruturação dessas obras: um mundo que desestabiliza a forma e o olhar do leitor.

Assim, o bordão de um conhecido programa de rádio, voltado à classe média paulistana, que apresenta músicas entremeadas a notícias sobre o trânsito na cidade de São

Paulo na hora do *rush* – "você liga pra cá e conta seus caminhos por São Paulo" –, adquire um sentido muito além do literal e parece sintetizar os percursos do livro.

Mas esses caminhos pela cidade não levam a parte alguma, não constituem trajetórias em direção a algo. Não são, por outro lado, a *flanêrie*, andanças que se completam em si mesmas. São um acumular contínuo, um amontoar que nada cria, não constrói, não destrói, não esvazia nem preenche de substância.

A escolha, em quase todos os textos, da primeira pessoa, bem como a existência da "Faixa escondida", que fecha o livro e traz uma mistura de enumerações, tempos, pessoas, dados biográficos do autor, agradecimentos, configuram a possibilidade de ver nesse livro uma autoficção.

"Faixa escondida" está impressa em fonte de tamanho menor que os demais textos e se apresenta no sentido invertido do papel, obrigando o leitor a colocá-lo na horizontal. O que poderia parecer uma forma de esconder esse texto na folha de papel acaba, ao contrário, chamando mais a atenção para si. A palavra "faixa" parece remeter ao universo musical, onde é uma espécie de bônus em um CD ou DVD. Esse caráter de elemento extra e extraordinário parece, ambiguamente, querer passar-se por algo de menor importância ou exatamente seu oposto, aquilo que se destaca.

Dessa maneira, o elemento autobiográfico reorganiza a leitura que, é bom lembrar, não requer que o leitor siga necessariamente a ordem em que os textos se apresentam.

Mescla de ficção, ensaio, poemas em prosa, pequenos contos e autobiografia, esse livro remete, num primeiro instante, ao universo da formação, da *Bildung*. É inevitável se pensar no modelo do romance de formação uma vez que neste, segundo o paradigma proposto por vários autores, como Moretti e Lukács, a estrutura da biografia ou autobiografia é imprescindível, já que se trata de um desabrochar integral da personalidade no embate com a ordem social. No caso em questão, a estrutura autobiográfica parece estar mantida, mas já não é mais possível saber que subjetividade é essa que organiza o texto, visto que não se trata de uma instância dada, estabelecida ou instável. Ambígua, ela pode ser criação ficcional de uma voz, de um personagem, ou então autoficção – quase todos os textos são em primeira pessoa, que não trata de si, mas da cidade ou do trânsito pela cidade.

Contudo, se no livro de Zeni a formação subsiste ou se insinua, ela é mais desejo do que processo em andamento. Na "Faixa escondida", aproximada aos demais textos, percebe-se o sair da casa dos pais, a experiência amorosa, a relação com o mundo, mas nota-se que tudo, de alguma forma, está "submetido" à cidade. É no contato com ela que tudo se coloca, muitas vezes como impossibilidade ou dúvida ("Você liga pra cá e conta como se ama em São Paulo", p. 62, diz o narrador, apropriando-se

do bordão do programa de rádio já mencionado); hesitação ou gesto no vazio que se esgota em si sem que algo surja daí – cito como exemplo o texto "O salto do menino" (p. 19), que descreve o menino de rua no momento em que salta a grade que separa a calçada da rua do corredor de ônibus.

Nesse texto, um pequeno conto, há uma espécie de esforço épico degradado. Impulso "heroico", "travessia", que, ainda que ligado à sobrevivência (rua) e até a algo de lúdico (como a brincadeira infantil do pula-sela), esvazia-se de sentido, esgota-se em si, não redundando em nenhuma conquista épica. O que resta disso está na dimensão interna, individual, porém de um ser não individualizado, não singularizado. O que fica é uma experiência interna, mas uma experiência que é cicatriz do que foi feito.

É conquista ("Segundos pairando no ar"), é sensação de liberdade ("O vento nas vestes"), é dor ("O fogo nas solas dos pés"). Porém, em nada redundará aquilo que em vez de sabedoria vem nomeado como cicatriz – nem para o menino, nem para o olhar que o observa.

Não é a cicatriz de Ulisses. A cicatriz deixada pela batalha.

Há uma gratuidade nessa "batalha" com a cidade. É um enfrentamento da cidade (pular a grade do corredor de ônibus em vez de obedecer a ela). Mas é esse um combate aprendido e vencido? Cicatriz gloriosa ou experiência sem "progressão"?

Antes que formação propriamente dita, há o acúmulo de impressões, gestos, um amontoar-se que parece mais possível que um formar-se. Ou uma "formação" que no máximo consegue ser um amontoado em trânsito (fluxo).

A palavra "acumulação", em português, vem definida nos dicionários como um amontoamento, um ajuntamento, uma sedimentação, uma designação genérica do trabalho constitutivo das águas correntes. Acumular é reunir(-se) ordenada ou desordenadamente, é colocar em montão.[1]

No texto "O salto do menino", a experiência parece fadada ao aspecto mais exterior da aventura degradada, em escala mesquinha, sem levar para além de si mesma.

É da mesma natureza o que ocorre no livro *Curva de rio sujo* (2003), de Joca Reiners Terron, um dos mais interessantes surgidos no período.

O livro vem sendo tratado pela crítica como uma coletânea de contos marcada pela autobiografia do autor. São textos independentes, às vezes próximos do modelo do conto, em alguns casos dentro mesmo da forma consagrada por Edgar Allan Poe. Remetem à forma poética ou à prosa poética e formam um conjunto no qual, mais

1 Trata-se, aqui, tão somente do vocábulo e não de conceitos os quais ele nomeia sob as mais diversas óticas, como a marxista.

do que uma coletânea, se tem um percurso que vai da infância à idade adulta, cada qual correspondendo a uma das duas partes da obra. É um conjunto articulado, passando pela memória, pelo rio (em geral, o Apa), pela família, por cidades e um quase *leitmotiv* que é a falta ou a precariedade da visão.

Há com frequência um foco narrativo em primeira pessoa que não se autodenomina e que às vezes não sabemos se é sempre a mesma ou se é outra – isto é, se é pessoa gramatical ou se é um narrador constituído – embora as "Notas" ao final do livro apontem mais nessa segunda direção, com a presença maciça da autorreferência.

O campo da autoficção se abre novamente. E mais uma vez, embora aparentemente os textos possam ser, quase todos, enquadrados mais ou menos confortavelmente na rubrica de conto, o conjunto estabelece uma dialética peculiar com as partes. A articulação entre eles é tão cerrada que o leitor pode pensar, sem qualquer dificuldade, que se trata de capítulos e que a obra é um romance. Mas como também pode, ao mesmo tempo, tomá-lo como uma coletânea de contos mais ou menos reconhecíveis como tal, com uma temática comum, e que podem ser lidos em ordem diversa daquela em que se apresentam no livro, resulta daí uma desestabilização de seu olhar, nascida dessa desestabilização da forma, para a qual o procedimento de acumulação muito contribui. Não se trata do jogo, do princípio estruturador de uma *Rayuela* de Cortázar. Esse elemento, dado já no título da obra do autor argentino, sequer parece ser considerado em *Curva de rio sujo*. Neste, a acumulação vem dada já pela maneira como a memória é concebida, o que se percebe no título e na epígrafe – *"Curva de rio sujo só junta tranqueira"* – advinda de um provérbio popular.

Se a memória é um rio, tal como reza o topos literário e filosófico, ela aqui é um rio sujo – o que pode ter a ver tanto com a mescla entre ficção e biografia, a autoficção, quanto com a concepção de que a memória jamais é límpida. Nesse rio sujo, o que ocorre é o amontoar, o juntar, o acumular. E o que se amontoa ou acumula são tranqueiras, termo bastante coloquial que significa tanto o que não tem importância alguma, quanto o que não serve para nada ou é resíduo, lixo, detrito.

Que experiência de vida, que experiência com o mundo é essa? Que subjetividade se forma assim? Ou seria mais lícito se falar de um acúmulo de impressões, memórias, gestos que talvez não sirvam mesmo para nada e de uma subjetividade que é mais amontoar-se do que um formar-se, uma construção?

E a acumulação, que pode, portanto, ser vista como a experiência possível e o mais próximo a que se pode chegar de ser um sujeito, é ela própria o princípio estruturante que formaliza essa crise da experiência e da subjetividade, já que também por acúmulo se faz a leitura das partes/capítulos do livro.

Em *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, como nas duas obras anteriores e em várias outras do mesmo período, a temática da degradação urbana também se formaliza numa dialética insólita entre textos/partes e o todo/conjunto. E aqui também não se trata de um abandono puro e simples das categorias formais consagradas, mas de uma necessidade interna da obra. Diante dos diversos *ready-made*, das variações de registros linguísticos, das colagens que o texto congrega, da dúvida se os vários textos são fragmentos que ambicionam a superposição em busca do efeito de simultaneidade ou se são coletânea de poemas em prosa, contos, cenas etc., o leitor busca um eixo unificador.

O que parece funcionar como eixo organizador dos textos, enquanto conjunto, numa forma, ainda que ruinosa, de romance, parece ser o tempo (a data 9 maio 2000, do início à madrugada do dia 10), o espaço (São Paulo), o enredo (a vida na cidade), a personagem (pela terceira vez, a cidade).

Cidade, então, mais do que tema e do que espaço, papéis a ela tradicionalmente dedicados, é também personagem, mas não sob a forma da personificação, aos moldes dos modernistas de primeira hora, como a Pauliceia de Mário de Andrade. A cidade-personagem coloca em foco a sociabilidade e, com ela, sua violência constitutiva, que permeia todas as relações, não apenas sob a forma explícita do crime – violência que é, pois, uma espécie de elemento unificador da narrativa, mesmo aquela que nem sempre é visível num primeiro olhar. Ao fazê-lo, ao focalizar a sociabilidade, ainda que profundamente vinculada à cidade de São Paulo, a narrativa ultrapassa-a, dando conta do fracasso do projeto de modernização do país. O enredo, portanto, não trata da vida *da* cidade, mas da vida *na* cidade. É assim que, mais do que espaço, mais do que personagem, mais do que tema, a cidade é antes de tudo as relações que nela se estabelecem: a sociabilidade na cidade é a história mesma que se conta no livro, de tal forma que a escolha por um único dia não é simples imitação de um modelo joyceano, ou um "maneirismo" contemporâneo qualquer, mas, como já dito, necessidade constitutiva da obra. Por meio de colagens, de simultaneidade e de acumulação, é a própria degradação urbana que se constrói diante do leitor.

É, pois, por acúmulo que a sociabilidade e com ela o texto se constituem. Os conceitos vizinhos de formação e montagem não parecem dar conta do que se passa nesse livro e em muitos de seus contemporâneos brasileiros. E esses conceitos, um numa chave mais tradicional, outro na via das rupturas da modernidade, amparavam a ideia mesma de uma longa narrativa, da experiência do romance até bem recentemente.

Se, ainda quando se trata de um eixo com caráter de individuação, ou mesmo personalização, nos moldes da atualmente tão recorrente "autoficção", esta é mais um

acumular desordenado de experiências do que um processo formativo que leve a um desabrochar integral da personalidade, em casos em que a individuação está ausente do texto, como em *Eles eram muitos cavalos*, já não se trata, por outro lado, da montagem, ou do conjunto de metáforas individuais que se agrupam sem uma necessidade lógica, para manter como esteio as formulações de Eisenstein – base de toda teoria da montagem, seja ela em cinema ou em literatura – pois que a montagem implica a ideia de combinação e pressupõe, ainda que liberta da linearidade do discurso, uma "representação perfeitamente acabada", uma "justaposição de blocos".[2]

Justaposição de blocos e junção de imagens não são da mesma natureza da acumulação. Pressupõem um ordenamento que não é condição para a acumulação. Amontoar implica se não a precariedade em si mesma, decerto a sensação e a experiência do precário, que não se confunde, por sua vez, com o fragmento e o simplesmente inacabado. O amontoado é uma estrutura em si, que parece abrir-se como arena, num movimento coletivizante (seria, assim, parte de algo que poderia ser chamado de "romance arena"[3]).

Acumulação e desestabilização da forma mostram-se, portanto, vias das mais produtivas na literatura brasileira contemporânea, rendendo obras as mais diversas, todas, porém, repondo, o tempo todo, na crise da representação, as crises maiores da experiência e da subjetividade.

Sem qualquer pretensão de ser exaustiva, tanto no *corpus* quanto na articulação crítica, essa observação rente ao texto abre um viés para a reflexão sobre essa literatura brasileira recente. Segui-lo é tarefa ampla, projeto que implicará o enfrentamento da problemática que se delineia quando do vocábulo "acumulação" pode-se chegar a um conceito, e a descrição do procedimento literário pode levar a vertentes do pensamento moderno e contemporâneo em âmbitos que não se restringem ao literário.

Andréa Saad Hossne é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. É autora de *Bovarismo e romance:* Madame Bovary e Lady Oracle (Ateliê, 2000).

2 Essa leitura da montagem deriva daquela a que procede Modesto Carone ao analisar a obra de Trakl em *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

3 Apenas menciono essa proposta conceitual aqui, desenvolvendo-a alhures.

4 • LITERATURA BRASILEIRA DO PRESENTE: TENDÊNCIAS

A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto

Arlenice Almeida da Silva

Resumo: O artigo examina a obra poética de Paulo Henriques Britto, em particular o livro *Macau*, de 2003, buscando situá-la no cenário poético contemporâneo. A partir de categorias estéticas de Adorno e do jovem Lukács, dos conceitos de moderno, ironia e autonomia da obra de arte e do diagnóstico da crise da poesia, procura-se entender como o poeta dialoga com a tradição em uma forma singular que combina elementos tradicionais, como o soneto, com a informalidade coloquial. Tal dicção que parte dos paradoxos da modernidade acaba tensionando a contemporaneidade ao procurar, entre outras coisas, encurtar a distância estética entre o autor e o leitor. **Palavras-chave:** poesia, modernidade, Adorno, Lukács, estética.

Abstract: *The article examines Paulo Henriques Britto's poetic work, particularly the book* Macau *(2003), in order to place it in the contemporary poetic scenario. From the aesthetic categories of Adorno and the young Lukács, the concepts of modern, irony and autonomy of the work of art and of the diagnosis of the crisis of poetry seek understand how the poet dialogues with the tradition in a particular way that combines traditional elements, as the sonnet, with colloquial informality. This diction, which departs from the paradoxes of modernity, ends in tensioning contemporary to seek, among other things, shorten the distance between the author and aesthetic of the reader.*
Keywords: *poetry, modernity, Adorno, Lukács, aesthetics.*

Não, essa voz não é tua.
Você não tem voz própria, tal como
não é dela a luz da lua, no céu,

esse quarto minguante incompetente que mal
e porcamente alumia, essa tosca
arandela de santo em quarto de bordel,

coberta de cocô de mosca...
Não abre a boca, não estufa

o peito, não. Nada que você diga
é teu. Nada é você. Você não é. Puf!

Assim termina o último dos "Dez sonetoides mancos", de Paulo Henriques Britto,[1] nos quais o poeta compartilha com o leitor, mais uma vez, a desilusão com o verso. Com uma entonação enérgica, num ritmo marcado por repetições de negações enfáticas – "não", "nada" –, em uma estrutura convencional, a do soneto, mas submetida a transformações – dois tercetos, seguidos de dois dísticos e numa solução de contenção que resulta, por essa razão, em dez versos "mancos" –, o poeta plasma, em imagens poéticas, conteúdos discursivos, densos e profundos. Não seria pouco o espaço, denotando um desequilíbrio originário e irreversível? Como o poeta equaciona a relação entre um máximo de sentido e um mínimo de palavras? De um lado, as rimas irregulares fornecem aos versos um ritmo seco e contundente. De outro, afrontando a experiência do leitor, zombando ao desmascarar as imagens banais que ainda o seduzem ("a luz da lua, no céu"), o verso agride ("esse quarto minguante incompetente que mal e porcamente alumia") e, sem justificativa plausível ao leitor, nega-lhe qualquer identidade, sustentado tão somente pelo efeito de um único referente material: "essa tosca/ arandela de santo em quarto de bordel,/ coberta de cocô de mosca.../".

Desse modo, a breve extensão, feita não de economia e síntese, mas de amputação, resulta, evidentemente, no desequilíbrio manco. Tal falta, contudo, não é falha, e sim o elemento formal que exacerba o movimento demolidor repetido nos outros nove sonetoides, em que o poeta insiste no mesmo processo de desencantamento.

1 BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 66.

A ambiguidade instaura-se, de pronto, na primeira estrofe do sonetoide 1, pois no exato instante em que o leitor carente provavelmente começa a fraquejar e identificar-se com a fala do poeta – "melhor seria simplesmente ser, sem preocupar-se/ em ser original" –[2] e, sentindo-se acolhido, em uma pátria qualquer, timidamente pensa concordar e percorrer o mesmo caminho, é arrancado de seu sono poético pelo verso: "naturalmente sei que isto é banal". Esse procedimento culmina no quinto sonetoide com a já manjada e desavergonhada apropriação do mote baudelairiano da modernidade: "E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,/ ao menos cúmplices, você e eu". Tal recurso assinala que leitor e autor, devidamente identificados pela e na linguagem, sabem desde o início em que terreno estão pisando: "Sim, você é um/ dos nossos. Pode entrar. A gente não morde".[3]

Nada aqui aponta para o novo, nem para o novíssimo: o poeta não engana, exibe suas heranças e filiações, diz qual é o jogo, convida-nos a participar dele ressaltando, contudo, de antemão, que não há vencedores, só perdedores. Desde *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989) e *Trovar claro (1997)*, Paulo Henriques Britto constrói um projeto consistente que procura dar forma a uma lírica que não seja mera expressão do eu, "dessa coisa falsa que se disfarça, fingindo se expressar",[4] mas linguagem de atrito com um mundo que se apresenta como corpóreo e material. Para engendrar uma forma a partir da matéria, o poeta, em sua trajetória, apropria-se, muita vez, da forma canônica do soneto, traduzindo-a em variantes, como "sonetilho", "sonetoide" ou "soneteto", que, por terem sido intencionalmente maculadas, adquirem formas mancas, trágicas, sentimentais ou grotescas.

É possível apontar na fatura de Paulo Henriques Britto dois procedimentos, em aparência antagônicos, mas convergentes, em particular nos seus "Sonetoides mancos", aqui enfatizados: de um lado, a progressão do soneto é colapsada por interrupções e involuções, que implicam a adoção de desenvolvimento irregular e, consequentemente, a ausência de coesão interna. De outro, o poeta explora o efeito do contraste: no geral, os dois primeiros tercetos introduzem reflexões teóricas e interrogações em tom sério, de apelo filosófico – na verdade, enunciados filosóficos ligeiros, digeríveis e simplórios que convidam o leitor à comunhão e à intimidade: "Também não me encontrei"; "Nada não leva a nada"; "será que é não querer o que se deseja?"; "Também já estive aí, no não lugar onde você se encontra" – contudo,

2 Idem, p. 57.

3 Ibidem.

4 BRITTO, Paulo Henriques. Um pouco de Strauss. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 85.

o tom sério repentinamente é abandonado por um tom menor, sarcástico, às vezes nos versos finais do soneto, às vezes ainda no primeiro terceto inicial. Rebaixamento que surge ora de um brusco deslocamento, gerando um efeito inesperado: "Não. Só a geladeira tendo um chilique" ou "coberta de cocô de mosca"; ora de uma oscilação na própria linguagem, por meio de termos retirados do uso coloquial e que encenam uma aparência de intimidade: "Ué? Já vai?"; "Bem que eu falei"; "Vai pra cama"; "Que ninguém nos ouça";"puf"; "Epa" etc.

Assim, o soneto se desvia necessariamente do seu formato tradicional, isto é, de uma estrutura que começa com uma questão, progride nela, encaminhando-se para o remate, o "fecho de ouro", no qual uma solução seria encontrada: um encantamento que confirmasse a unidade plena e perfeita da obra. Mas o desvio é só parcial, pois em Britto o soneto, a despeito de manco, não fracassa; ao contrário, os contrastes e arremates desembocam em soluções que, inesperadamente, apontam para uma coesão que, no degringolar do soneto, dá uma razão de ser a todas as suas partes.

A rigor, e como o próprio título já enuncia, aqui predomina uma chave irônica, desmistificadora, certamente filiada à tradição moderna, em especial à do satanismo baudelairiano. Reencontramos na poesia ainda "moderna" de Paulo Henriques Britto a ousada relação entre lirismo e ironia, que permitiu aos modernos radicalizarem a chave romântica. Contudo, no movimento interno de desrealização da forma soneto, que introduz irregularidade e dissonância, dotando a forma fixa de prosaísmo, o recurso irônico nas mãos do poeta aparece como negação determinada, que pede no mínimo um comentário. Há uma lucidez impudente em seus versos, uma nítida clareza de que se trata de arrombar uma porta já escancarada. Os dez sonetos são mancos não porque coxos e assimétricos, nem apenas porque anacrônicos e passadistas, ou porque repisam a vanidade dos sonhos e a quimera dos gestos, e, consequentemente da linguagem que pretende ainda anunciá-los, mas por insistirem mais uma vez no recurso cínico, em uma interpolação ao leitor já conhecida, e, mesmo assim, reiterada: "Naturalmente, sei que isto é banal [...] e a consciência disso, então... Etcétera e tal"; "Você já viu esse filme"; "Se tudo correr bem, também a tua derrota/ vai ser de bom tamanho. Pode contar comigo"; "Bem que eu falei"; "Epa. Resposta dada. Ué? Já vai?"; "Pronto. O momento já passou./ Levanta da cadeira. Vai pra cama"; "Puf".

O que pode significar para a lírica contemporânea tal recorrência? A reprodução de um modelo bem-sucedido? Até que ponto a lírica de Paulo Henriques Britto, ao retomar a tradição da modernidade, pelo viés da ironia, exemplifica as indagações poéticas contemporâneas? Em que termos podemos pensar sua historicidade? Sua

poesia não cai na armadilha salvadora do "múltiplo", nem no mote do deciframento, no qual ambos, leitor e poeta, em comunhão, compartilhariam de um enigma que, em cascata, sempre apontaria para uma "multiplicidade de significações". Então, que efeito o poema espera arrancar do leitor?

Ao responder em tom de advertência: "não, essa voz não é tua", a lírica dirige-se diretamente a um suposto leitor-autor, buscando desarmá-lo de pronto; esse leitor exemplar que, no afã de intimidade e comunhão, busca fazer do poema sua própria voz; um leitor que se crê "sensível", pois está a ler e a fazer poemas, procurando intencionalmente forjar encantamento a partir de uma sensibilidade que se crê preservada e intacta; uma lírica que continua zombando do leitor que quer ser consolado e que acredita na poesia como uma via de acesso a seu "mais íntimo eu". Os sonetoides e sonetetos, sejam "mancos", "trágicos" ou "grotescos", de Paulo Henriques Britto, devem mais uma vez rir deste leitor que é romântico, mas, sobretudo, que acredita ainda poder preservar uma interioridade incólume diante de um exterior alienado. Seguramente, nestes versos a defesa de uma interioridade autônoma, afetiva e digna é colocada sob suspeita:

> Nada de mergulhos. É na superfície
> que o real, minúsculo plâncton, se trai.
> Sentidos, sentimentos e outros moluscos
>
> não passam pela finíssima peneira
> do funcional. E o sofrimento, ai,
> esse nefando pinguim de louça
>
> sobre o que deveria ser, na quiti-
> nete do eu, uma austera geladeira...
>
> Que ninguém nos ouça: guarda esse escafandro, meu
> filho. Só o raso é *cool*. A dor é *kitsch*.[5]

5 Idem, p. 62

Reencontramos aqui o mesmo movimento. A oposição séria e elevada entre profundidade e superfície que abre o VI sonetoide deságua no desfecho dialético zombeteiro de quem conhece como as hierarquias dispõem os afetos, os valores e as coisas: a dor insincera e fingida oscila entre o *cool e o kitsch*, par de termos oriundo do cenário cultural; "juízos estéticos" subjetivos, desinteressados, inúteis, mas determinados pelas vicissitudes das tensões sociais e pelas demandas externas. Se para Theodor Adorno, na "Palestra sobre lírica e sociedade", era o sofrimento do poeta o elemento objetivo que lhe permitia, no limite, reagir por meio da linguagem diante da sociedade coisificada, aqui a crítica é da mesma matriz, mas ainda mais profunda, pois nem o sofrimento é poupado, desmascarado na imagem do "pinguim de louça" como ícone *pop*: produto, bem cultural, na sociedade funcional, na qual não há espaço existencial para sentimentos pretensamente autênticos. Se o real apenas "se trai", é porque não há tampouco algum campo epistemológico transcendental ou comunicativo propenso à produção de sentido: "não há nada aqui que se explique", ninguém te implorando a presença, nenhuma mensagem imprescindível: "eu não disse? Não tinha ninguém/ batendo à tua porta a essa hora/ da noite, como era de se esperar."[6]

De modo que, se estamos novamente diante da crise do verso, é para reformular os impasses da crise do sentido, no contemporâneo. Augusto Massi, na apresentação de *Trovar claro,* de 1997, encontra a fórmula certeira ao nomear Paulo Henriques Britto um racionalista em desassossego. "O poeta busca ideias de ordem diante do desconcerto do mundo, mas impregnado por certa subjetividade franqueia a experiência intelectual aos movimentos da intimidade. O racionalista em desassossego quer enterrar os seus defuntos mais familiares e desmascarar o impostor no espelho da identidade".[7]

Do ponto de vista quantitativo e panorâmico, isto é, do mecanismo institucional e midiático, estamos diante do fenômeno do contemporâneo: para o bem ou para o mal, Paulo Henriques Britto participa da recente efervescência da poesia, com os índices de produção que assinalam números otimistas; escrevem-se e publicam-se cada dia mais versos. A poesia tradicional em livro e a divulgada em *blogs* e *sites* têm crescido significativamente no Brasil. Um encorajamento, aliás, que não atinge apenas o fazer versos, pois o crescimento se vê em outras formas de arte. Ela está

6 Idem, p. 64.

7 MASSI, Augusto. Apresentação. In: *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

presente em toda parte: quase tudo é artístico, nessa sociedade cultural contemporânea. Museus, exposições, publicações, feiras de arte são referências que apresentam ao público uma variedade de linguagens e produtos, sem deixarem de instruí-lo de que tais atividades artísticas são uma porta de entrada para uma mais eficaz integração na sociedade. Um cultural movido por uma potência de assimilação que incorpora tudo passivamente, ignorando as hierarquias e as diferenças estéticas.

Do ponto de vista da pesquisa formal, contudo, Paulo Henriques Britto é herdeiro assumido da tradição moderna e de seu problema central: a crise da poesia. De modo que duas temporalidades convivem em seus versos. De um lado, o moderno e a sua crise se apresentam na redução da linguagem poética a seus elementos essenciais não discursivos; quando a poesia se torna experimentação e poeticidade, nos termos hoje clássicos de Jakobson: "a palavra é experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção".[8] De outro, a linguagem que dissolve o real, abrindo-se criticamente para o experimental, amplia cada vez mais a distância e o estranhamento em relação ao tempo. Não é por outra razão que periodicamente ressurge a exigência da integração da poesia ao ciclo tecnológico e científico da cultura contemporânea, ou seja, volta o tema do desajuste e a denúncia de que a poesia está atrasada em relação ao tempo e à margem dos meios vigentes de comunicação.

Diante deste impasse, definidor do cenário poético brasileiro contemporâneo, duas tendências conflitam, na avaliação de Alfredo Bosi, sem apresentar resultados satisfatórios: de um lado, predominam reproduções de modelos literários, "o acervo fastidioso de neomaneirismos pós-modernos" (pastiches à Oswald de Andrade, à Fernando Pessoa, à João Cabral de Melo Neto). De outro, dominam tentativas de ajustamento ao tempo, com uma produção nomeada de "cultura-para-massas computadorizada", pois "a comunicação estimulada e acelerada de modo vertiginoso permite um descarte selvagem da tradição culta, favorecendo *performances* compulsivas no nível do puerilismo e do brutalismo". Daí seu nostálgico diagnóstico: "é cada vez mais árdua e rara a expressão lírica pura, forte, resistente".[9]

Para escapar dos limites e armadilhas destas tendências, Paulo Henriques Britto enfrenta o problema do moderno na lírica contemporânea, buscando soluções que contemplem os dois polos do impasse poético. Pois, de um lado, ainda reverbera, entre nós, o tema da autonomia da arte e a avaliação do crítico e poeta Mário Faustino, para quem a crise é positiva porque os poetas "têm o destino da poesia em suas

8 JAKOBSON, Roman. Qu'est-ce que la poésie? *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 46

9 BOSI, Alfredo. Poesia e historicidade. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 16-17.

mãos".[10] Bem como, de outro lado, a avaliação histórica de Alfredo Bosi, em 1970, em *O ser e o tempo da poesia*:

> a partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto da língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. [...] Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive, em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.[11]

Culminando com o diagnóstico provocador:

> A poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da divisão do trabalho e o exalta em nome da maior eficiência do produtor.[12]

A poesia de Paulo Henriques Britto almeja ser de "longa duração", inserindo-se, pois, nesta encruzilhada conceitual e temporal, no coração do paradoxo da lírica contemporânea – pretensão que lança um desafio ao comentador. O problema aqui circunscrito, portanto, pode ser enunciado como o da relação entre o moderno e o contemporâneo. Contudo, à crítica não cabe apenas constatar o inusitado, mas, como sugeriu Adorno, tomar o poema como um "relógio solar histórico-filosófico", percebendo o significado das badaladas.[13] Evidentemente, a relação não se esgota com o argumento do inacabado, no qual a modernidade sobreviveria ainda por ser um projeto não realizado plenamente. Tampouco anuncia soluções conservadoras como um retorno nostálgico às origens, ao pré-moderno, em que a obra reencontraria, finalmente, a coesão perdida. O poeta faz versos, pois, como Schiller, considera-se filho de sua época, mas não seu discípulo ou favorito; por teimosia, porque insiste em impedir o esquecimento, diante de uma subjetividade em crise e de uma linguagem que não pode dizer o objeto da experiência. A forma nasce desse desejo, que é saber; partindo da constatação de que

10 Cf. NUNES, Benedito. Introdução. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia e experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 6.

11 BOSI, Alfredo, op. cit., p. 165.

12 Idem, p. 170.

13 ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 79.

não há como voltar atrás e estabilizar o referente, dispondo-o de tal forma que apareça nele um sentido reconhecível e estável.

A propósito da correspondência entre os poetas Stefan George e Hofmannsthal, Adorno, em 1940, situou de forma complexa o caráter precário da lírica que se apresenta como herança do moderno. Se o poeta do moderno deu as costas a qualquer influência hegeliana – "o espírito que se expõe de modo espiritual por meio da representação", nos termos de Hegel – seus herdeiros devem lidar com o vazio deixado pela explosão de todas as formas categoriais que eram capazes de fixar o sujeito e o objeto. Ou seja, na medida em que tudo se torna dizível, a crise da lírica aponta para outro esvaziamento, que é o do sentido; e para o momento de ruptura, de cisão: "a linguagem não mais permite dizer o que foi o objeto de experiência. Ou ela é a linguagem reificada e banal das mercadorias, que de antemão falsifica o pensamento; ou ela se autoinstitui, cerimoniosa mas sem cerimônia, poderosa mas sem poder, apoiando-se no próprio punho."[14] Um vazio que não é apenas ausência de um conteúdo determinado e, portanto, abertura ao indeterminado, mas signo de um "desmoronamento" que, negativamente, pode apontar para "aquilo que a linguagem não conseguiu dissolver" e que só pode ser percebido pela reflexão teórica imanente, colocada em jogo pela e na poesia.

O princípio da arte moderna para Adorno é a negação das pretensões de uma unidade e plenitude de sentido na obra, mas, trata-se de uma recusa histórica: a negação do sentido herdado, da forma tradicional do sistema de sentido.[15] É claro que, em Adorno, na operação poética trata-se primordialmente de nomear o incomensurável, na medida em que, à poesia como presença de algo não pensável, abre-se um campo de experimentação. Contudo, ao comentar a poesia de Hofmannsthal, diz Adorno que se o "poeta do moderno deixa-se submeter pelo poder das coisas como o *outsider*":[16]

> [...] e se esforça febrilmente em instaurar a própria coisa [...]. O que se deseja é fazer explodir, com o material desprovido de intenção, a realidade petrificada pelos significados tradicionais: refugiar-se em conteúdos inéditos, para que estes não sejam absorvidos por nenhuma comunicação costumeira no âmbito do existente.[17]

14 Idem. George e Hofmannsthal – correspondência: 1891-1906. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, p. 200.

15 Cf. WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madri: A. Machado Libros S. A., 2004, p. 60.

16 ADORNO, Theodor, op. cit., p. 219.

17 Idem, ibidem, p. 216.

O procedimento é negativo: roubar-lhes a linguagem, negar-lhes a comunicação, eis a tarefa do poeta herdeiro do moderno.

A poesia de Paulo Henriques Britto não abre mão de pensar a existência sem pudor, como base material ou ossatura do mundo; a relação entre interior e exterior, tensa, assimétrica, assinala a precariedade do primeiro termo e a hostilidade das coisas. *Macau*, título do seu livro de poemas de 2003, não é a terra desconhecida, da aventura e da abertura de um campo infinito de possibilidades, mas, sim, em uma inversão perversa, o "eu", esse "minúsculo império sem território" que não pode sair de dentro de si, de suas bordas, que "jamais se desprendeu / do cais úmido e ínfimo do eu".[18] Na II das "Epifanias triviais", o poeta confirma o beco sem saída de uma individualidade atritada com o mundo das coisas:

As coisas que te cercam, até onde
alcança a tua vista, tão passivas
em sua opacidade, que te impedem
de enxergar o (inexistente) horizonte,
que justamente por não serem vivas
se prestam para tudo, e nunca pedem

nem mesmo uma migalha de atenção,
essas coisas que você usa e esquece
assim que larga na primeira mesa –
pois bem: elas vão ficar. Você, não.
Tudo o que pensa passa. Permanece
A alvenaria do mundo, o que pesa.

O mais é enchimento, e se consome.
As tais Formas eternas, as Ideias,
e a mente que as inventa, acabam em pó,
e delas ficam, quando muito, os nomes.

18 BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*, op. cit., p. 42. Pode-se perceber também na prosa personalíssima de Paulo Henriques Britto a força e a hostilidade dos objetos pressionando e definindo os limites da interioridade. Por exemplo, no conto "Um criminoso", a trama resulta da descrição dos objetos que vêm à tona diante do olhar do narrador, configurando e determinando sua percepção do mundo. Cf. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Muita louça ainda resta em Pompeia,
Mas lábios que a tocaram, nem um só.

As testemunhas cegas da existência,
Sempre a te olhar sem que você se importe,
vão assistir sem compaixão nem ânsia,
com a mais absoluta indiferença,
quando chegar a hora, a tua morte.
(Não que isso tenha a mínima importância.)[19]

As quatro sextilhas do poema acima exibem uma cadência arrastada, a despeito das rimas alternadas e simétricas, gerando um efeito de peso. Seu caráter descritivo, lamentoso, impede a irrupção intuitiva de uma verdade, em formato de celebração, daí resultarem em epifanias triviais e não gloriosas. Trata-se da experiência do olhar, entendida aqui como aquilo que resulta da "atenção", isto é, da atividade da observação e do reconhecimento operados pelo pensamento, confrontada com a indiferença daquilo que é funcional e cego, que apenas pesa e permanece, que apenas se "usa e esquece", isto é, a "alvenaria do mundo". Se é verdade que o poeta eterniza nestes versos a falência do sujeito, naturalizando-a, atinge, ao mesmo tempo, o significado mais profundo da crise contemporânea, ao vê-la por meio da contraposição entre aquilo que pensa e morre e aquilo que pesa e permanece. As primeiras estrofes confirmam a trivialidade das falências do sentido e da representação: a alvenaria pesa, pois é passiva em sua opacidade; porém permanece, pois é cega e não se consome. À medida, contudo, que as estrofes finais se desdobram, o poema ganha dramaticidade e desemboca, na última sextilha, na inesperada inversão dialética: o olhar virou alvenaria; as testemunhas da existência tornam-se cegas, passivas, indiferentes.

Neste minúsculo tratado sobre o olhar, Paulo Henriques Britto dissolve o mito do olhar ilimitado, desmistificado em olhar curto: "até onde alcança a tua vista"; um olhar guiado por "exigências cegas" que não remete, contudo, a um Tirésias contemporâneo dotado de uma clarividência enigmática, mas à mais absoluta indiferença – metástase inabordável. Ainda, se o poeta parece recair de forma idealista na terceira sextilha ao abrigo das ideias platônicas, e ao tema central do "Crátilo" – a discussão sobre o caráter convencional ou não do signo linguístico – é tão só para condenar, na sequência, a ilusão de qualquer visão filosófica, em particular, a tese segundo a qual "quem co-

19 Idem, ibidem, p. 70-71.

nhece o nome conhece também a coisa"; para sugerir de modo ainda mais corrosivo a nulidade de um saber poético decorrente de signos arbitrários, pois se é verdade que as "coisas se prestam para tudo", diz o poeta, "as tais Formas eternas, as Ideias,/ e a mente que as inventa, acabam em pó". Se os nomes ficam, o que importa é o que se perde, os lábios, isto é, a experiência da morte; a morte vivida como pura indiferença, como aquilo que se consome sem deixar rastros. O mesmo pode ser visto no poema intitulado "De Vulgari Eloquentia", no qual o poeta diante do difícil acesso à realidade ("coisa delicada, de se pegar com a ponta dos dedos") volta ao tema daquilo que pesa e, por segundos, finge acreditar no poder autônomo das palavras: "são as palavras que suportam o mundo,/ não os ombros", mas encerra o poema em tom irônico: "portanto, meus amigos, eu insisto: falem sem parar. Mesmo sem assunto".[20]

Os versos do poeta partem da crise da subjetividade, mas a ela não se acomodam. Constatar que o sujeito se constitui pela linguagem e na linguagem, ou que ele é o resultado de múltiplas práticas discursivas, descentrado, constituinte, que nunca existiu o tal sujeito coeso, centrado, autônomo, que certa filosofia insistia em propalar, não resulta em postular necessariamente uma reconciliação que se dê no múltiplo, nem na energia liberada na mobilização de diversas figuras de subjetivação. Dito de outro modo, a instabilidade e a precariedade do sujeito não são em si a "chave de ouro" da poesia de Britto. A ironia do poeta não é amena, seus versos ferem, pois ainda visam a arrancar o leitor da sua passividade: "Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo,/ como há quem não se vexe de ler e decifrar/ essas palavras bestas estrebuchando inúteis,/ cágados com as quatro patas viradas pro ar". Ao expor o *modus operandi* do autor-leitor, os versos não estão apenas mais uma vez repensando o fazer poético, a insuficiência da linguagem, ou o limite da representação, mas considerando o efeito, esperando por uma voz "do outro lado da linha formigando de estática,/ dizendo algo mais que testando, testando, um dois três,/ câmbio?."[21] O algo a mais não permite dizer o que foi o objeto da experiência, irremediavelmente perdida no esquecimento, mas, como dizia Valéry: o poema não é apenas linguagem dentro da linguagem, mas linguagem que internamente produz "efetivas e eficazes variações da língua, ou seja, quer viver ainda em uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu valor; e adquiriu-o em detrimento de seu significado finito, criou a necessidade de ser ouvida ainda".[22]

20 Idem, ibidem, p. 18.

21 Idem, ibidem, p. 19.

22 VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 208.

A alternância entre o estilo elevado e o rebaixado, a utilização de formas e métricas tradicionais combinadas com a informalidade coloquial, resulta não só de uma "estreita relação com a língua inglesa e do corpo a corpo com poetas da sua eleição como Wallace Stevens, Eizabeth Bishop e James Merril", como defende Augusto Massi,[23] mas também da necessidade que sente o poeta na contemporaneidade de encurtar a distância estética entre autor e leitor com as armas da tradição moderna, isto é, com os meios lógicos de uma ínfima conexão temporal. Para não cair na banalidade do nada, e rascunhar os limites da experiência, o poeta procura não fazer *tabula rasa* do passado.

No poema de abertura do livro *Tarde*, de 2007, intitulado "OP. CIT., PP. 164-65", ao zombar da impostura e inutilidade da teoria diante do poder dos versos, o poeta exibe uma clareza surpreendente sobre sua própria poesia. À lírica contemporânea resta pôr-se a caminho, a partir do paradoxo da modernidade – que já estava presente em Fernando Pessoa –, ou seja, da tensão entre a "necessidade de exprimir-se uma subjetividade numa personalíssima voz lírica" e a "consciência crítica" de um sujeito que sabe ser tal tarefa impossível, e que assim, lúcido, "se inventa e evade", "desconstrói seu artifício", expondo o que em si é falso ou puro fingimento. O moderno perpetua-se no contemporâneo por meio do mal-estar provocado pela inevitabilidade de uma "postura cínica".[24] O cínico aqui, contudo, não é descaso, mas ironia no sentido poético moderno: pressentimento de sentido recolhido num instante como "vertiginosa lucidez".[25]

A herança do moderno à qual o poeta ainda se agarra é a da lucidez irônica: o moderno pensado como vertigem da razão, como turbilhão, voracidade e ambiguidade: tudo é possível, mas nada é certo, tudo se confunde; a forma moderna que não é só a busca pelo novo, mas seu corolário, o reconhecimento da lucidez possível vislumbrada no instante de concentração e irrupção de um resíduo de verdade, por uma subjetividade que foi aos seus limites; a vertigem que, diante da "violência dos fatos" e do terror do mundo moderno, reage configurando uma palavra-murmúrio, um balbucio que interrompe o silêncio provocado pelo excesso de transformações. A referência explícita a este conceito de moderno encontra-se, curiosamente, no jovem Lukács, no ensaio intitulado "O instante e as formas", parte da coletânea *A alma e as formas* (1910) – texto seminal sobre a modernidade,

23 MASSI, Augusto, op. cit.

24 BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9.

25 Idem, ibidem, p. 87.

matriz do pensamento adorniano.[26] Nesse artigo, de 1908, Lukács introduz o conceito de vertigem para pensar a relação problemática entre as formas poéticas e a modernidade: "Toda obra literária conduz aos grandes instantes, nos quais perspectivas são vislumbradas diante das profundas sombras de um abismo, ao qual devemos descer lentamente. E o desejo de ser precipitado é o conteúdo escondido de nossa vida; nossa consciência procura evitá-lo o maior tempo possível, mas ele está continuamente aos nossos pés, sob a forma de vertigens vivenciadas no topo de uma montanha, pelo fato de que perspectivas foram abertas ao acaso, de modo inesperado".[27] Para o jovem Lukács, a metáfora da atração pelo abismo (*Abgrund*)[28] alude à percepção do moderno como turbilhão: toda forma busca salvar o eu do entorpecimento diante do dilema, colocado pelo tempo, entre arrebatamento ou resignação, retardando, assim, o movimento da queda diante do precipício. De um lado, as formas resistem ao emudecimento ao figurar o instante em que a vida em sua multiplicidade se precipita no nada e no vazio; de outro, elas enfrentam a renúncia, superando a carência de linguagem frente à própria experiência e à realidade, com uma outra linguagem na qual o inefável se torna dizível e aquilo que estava encerrado na experiência individual, acessível e transmissível. Se não é mais possível a constituição de uma unidade significativa entre alma e natureza, simbólica e substancial, resta o discernimento de que a lírica não é neutra nem pode mais ignorar o mundo opaco e alheio ao sentido, inapreensível e impenetrável.

A retomada da reflexão sobre os gêneros, e nesse artigo em particular sobre o lírico, ensejou a via para o jovem Lukács enunciar o "problema espiritual (*seelisch*) do homem moderno". Os sinais dos novos tempos, contudo, não são encontrados em formas nomeadas "intelectualmente modernas", mas em outra forma, paralela, duplamente experimental e clássica, designada "a nova poesia da palavra" (*Wortdichtung*) ou "lirismo das relações humanas". Este novo lirismo apontava para o contexto do

26 A formação filosófica de Adorno foi fortemente marcada pelo pensamento do jovem Lukács, especialmente por obras como *A alma e as formas* e *Teoria do romance*. Com as obras da maturidade, deu-se o oposto: uma oposição veemente de Adorno contra o filósofo húngaro que havia, nos seus termos, forjado uma "reconciliação extorquida". Cf. TERTULIAN, Nicolas. Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos. In: *Margem Esquerda*, São Paulo: Boitempo, n. 9, p. 61-81, junho de 2007.

27 LUKÁCS, Georg. L'instant et les formes. *L'ame et les formes*. Paris: Gallimard, 1974, p. 187.

28 O tema do Abismo ressurgirá a partir dos anos 1930 em um novo contexto, na estética agora claramente marxista de Lukács. Ele aparece de forma crítica como *ein Grand Hotel Abgrund*, isto é, como denúncia da irrelevância e impotência da percepção do filósofo, confortavelmente instalado em um "Grande Hotel Abismo", do mundo contemporâneo como pura negatividade.

declínio da tradição do canto popular e o da ascensão do lirismo musical de formato inglês, quadro o qual, de certa forma, o maduro Goethe já antecipara e de que Stefan George, o discípulo alemão de Mallarmé, seria o principal nome, além de Hofmannsthal e Beer-Hofmann.

Para Lukács, em George a "técnica dos grandes instantes" é o que possibilita ao poeta "olhar a vida nos olhos", apenas para constatar que os "homens estão sós na natureza, em uma solidão mortal e sem remédio".[29] Hofmannsthal simplifica suas figuras, reduzindo suas qualidades ao estritamente necessário. Em Beer-Hofmann, a concentração é o que permite um "face a face trágico" que abre um acesso ao instante como potência soberana e simbólica. O primado do instante não significa que a consciência libertada do peso do tempo e da presença dos acontecimentos externos pode agora se movimentar livremente em direção ao passado ou ao futuro, mas que, tragicamente, restou ao sujeito moderno apenas o instante como o momento de lucidez máxima no qual ele confronta sua impotência diante do mundo reificado. O instante é concentração só ao preço de um esvaziamento do seu conteúdo externo: "lampejos repentinos de sentido".[30]

O conceito de autonomia da obra de arte ganha, assim, nos ensaios de *A alma e as formas* uma tradução desencantada. O que significa que o jovem Lukács, fortemente hegeliano, leva realmente a sério a ideia de que uma subjetividade não pode saltar, por seus próprios meios, por cima de seu tempo. E o tempo é o da dissonância, da nostalgia, da impossibilidade da essência, enfim, da busca infeliz e irônica, ou seja, de uma "época não artística". Se, em Hegel, Schiller marcava o momento mais "agudo" da lírica, pois "ele não canta silenciosamente em si mesmo",[31] para o jovem Lukács, a solidão de Stefan George resulta de um quadro de abandono e

29 LUKÁCS, Georg. La nouvelle solitude et son lyrisme. *L'ame et les formes*, op. cit., p. 145.

30 Apesar de não se referir às obras de Lukács, Erich Auerbach em vários momentos se aproxima da reflexão do filósofo húngaro. O conceito de "moderno" apreendido nos romances de Virginia Woolf e de Marcel Proust assinala igualmente uma nova concepção do tempo. O escritor moderno abandonou-se ao acaso e às contingências, não buscando mais compor e ordenar o tempo plenamente; ao contrário, faz do instante, de um fragmento escolhido ao acaso, o elemento que libera e desencadeia "processos da consciência", realidades mais profundas; camadas de consciência que remetem a um tempo multifacetado. Mas, diferentemente de Lukács, o moderno para Auerbach não tem uma dimensão trágica, pois resulta da "confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso de uma vida, está contida e pode ser representada a substância toda do destino." Cf. AUERBACH, Erich. *Mimese*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 480-498.

31 HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 189, v. IV.

declínio – "ninguém tem necessidade de *lieds*".[32] Se não é o fim da poesia, como queria Hegel, é sinal, sim, de uma "mutação na arte", nos termos de Gérard Lebrun[33], que lhe franqueia um mergulho na interioridade sem precedentes, um devotamento a seus "cursos interiores", àquilo que na sua experiência é o mais pessoal. Mas, negativamente, tal mergulho "não anuncia nada de verdadeiramente decisivo sobre seu verdadeiro ser", diz Lukács. Em George, tal lirismo que se atém ao que é mais pessoal adota um tom de despistamento de forte inspiração em Mallarmé, como se procurasse dissimular os elementos confessionais, evitando, assim, qualquer identificação e reconhecimento por parte do leitor. Lukács demonstra que o procedimento, se não resulta, como em Mallarmé, no aniquilamento da realidade, decorre de um afastamento de toda a realidade empírica, portanto, de um lirismo que negativamente e intencionalmente se afasta de qualquer comunhão com o leitor. Lirismo "simbólico", "universal", mas, principalmente, "pudico" e "enigmático". Procedimento que coloca o poeta cada vez mais solitário e afastado da vida.

Os versos pudicos e radicais de Paulo Henriques Britto e sua propensão, ao mesmo tempo, histórica e universal permitem situá-los nesses impasses da lírica moderna, tal como vividos na contemporaneidade. Em *Art poétique*, por exemplo, o poeta encara sua arte como uma "porrada de problemas – insolúveis". Pois, mesmo sabendo de antemão que não há interlocutores e que toda comunicação está interrompida – que ela é "um escrever que é verbo intransitivo/ que se conjuga numa só pessoa", "se nem mesmo soa,/ como haveria de querer dizer/ alguma coisa que valesse o vão/ e duro esforço de fazer sentido?" –, o poeta escreve, nem que seja para confrontar os limites da máxima kantiana da comunicabilidade universal: "Por outro lado, a coisa dá prazer./ Dá uma formidável sensação/ (mesmo que falsa) de estar sendo ouvido".[34]

O sentido de *Tarde*, título da recente obra de Paulo Henriques Britto, remete ao crepuscular: discernimento provocado pelo instante em que ao mesmo tempo as coisas ganham uma visibilidade pungente e começam a perder nitidez; mas aponta também para a sensação paradoxal de se ter chegado tarde demais: "Todas as sílabas imagináveis soaram./ Nada ficou por cantar,/ nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar,/

32 LUKÁCS, Georg, op. cit., p. 136.

33 LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

34 BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*, op. cit., p. 54.

o não-poder-cantar, já tão cantado/ que estiolou no infinito banal/ de espelhos frente a frente a refletir-se".[35] Tal sensação refere-se a uma relação com um presente inapreensível, fugidio, vivido pelo poeta como aquilo que escapa; que nunca se pode ter ou pegar. Se o passado é o que foi destruído e irremediavelmente perdido enquanto experiência, e o presente é o que foge veloz, incompreensível, como imaginar "uma forma de vida que se anuncia,/ ainda hesitante. Mas insistente/",[36] senão como puro fingimento? Como evitar a constatação de que só resta "estar o tempo todo atento/ à aproximação do desastre"? E resignar-se a "nunca não ser ninguém nem nada,/ porém deixar-se estar no tempo/ como se ainda fosse água"?[37]

Buscando os limites da lucidez, a operação poética de Paulo Henriques Britto insiste em "perseguir o agora" designando o prazer pelo negativo, como consciência do fingimento; evitando perder-se em águas turvas, os versos aludem à lucidez máxima possível, diante da "opacidade das coisas". Movimento no qual o moderno se enrosca em formas do passado que, mutiladas, despojadas, quase nuas, ressurgem com a tarefa sempre infinita do recomeço, de fazer reviver de algum modo um sujeito da representação-no-mundo, mesmo sabendo tratar-se de um empreendimento inútil. Sua grande força é a honestidade: forjar formas imersas na vida, nas quais os abismos e fissuras do tempo são docemente incorporados ao verso. A leitura de seus versos não promete esperança, mas apenas a possibilidade do rascunho, do recomeço, de "reinventar a manhã". Eis o "ácido saber de nossos dias". A brutalidade deste saber, sem esperança alguma, sem utopia, deve causar estranhamento e incômodo, não naturalidade ou resignação.

Edgar Allan Poe, nas considerações sobre o efeito da poesia, em "Filosofia da composição", inaugurava a modernidade, em 1845, expondo seu processo produtivo, mas ainda sustentando de forma idealista a "intensa e pura elevação de alma que se experimenta em consequência da contemplação do belo". Em oposição às pretensões sérias dessa "Filosofia", Paulo Henriques Britto ironiza contrapondo, com recursos mínimos, uma "Fisiologia da composição". Da filosofia para a fisiologia, da representação para o funcionamento, da profundidade para o raso: o poeta percorre um intervalo que não é puro vazio, mas território preenchido por um *principium stilisationis*, forma-fragmento de experiência perdida; vestígios de uma história da subjetividade da qual o poeta tenta precariamente salvar alguns resíduos.

35 Idem, ibidem, p. 84.
36 Idem, ibidem, p. 55.
37 Idem, *Macau*, p. 25.

Sua "fisiologia" não é pastiche ou paródia, mas fiapo de nexo histórico, vertigem de sentido, lucidez, melancolia; dialeticamente, "palavras tardias" que diante de um agora imobilizado chegam "mais tarde ainda":

> A opacidade das coisas
> e os olhos serem só dois.
>
> A compulsão sem culpa
> de dar sentido a tudo.
> O incômodo pejo
> de ser só desejo.
>
> Por fim, o acaso.
> Sem o qual, nada.[38]

Arlenice Almeida da Silva é professora de Estética na Universidade Federal de São Paulo. É autora de *As Guerras da Independência* (Ática, 1995).

38 Idem, p. 13.

Albas e antilogias da poesia brasileira contemporânea: um ensaio sobre Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite

Ricardo Souza de Carvalho

Resumo: A partir da análise de alguns aspectos da trajetória dos poetas Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite, à primeira vista alheios a adesões estritas a movimentos e tendências, pretendemos refletir sobre seus diálogos com a tradição poética e seus legados para a poesia brasileira contemporânea. **Palavras-chave:** Orides Fontela, Sebastião Uchoa Leite, poesia contemporânea.

***Abstract:** From the analysis of some aspects of the Orides Fontela's and Sebastião Uchoa Leite's works, at first glance unrelated to the strict movements and trends, we reflect on its dialogues with the poetic tradition and its legacy for contemporary Brazilian poetry.*
***Keywords:** Orides Fontela, Sebastião Uchoa Leite, contemporary poetry.*

Na década de 80 do século já passado, em mais de um texto crítico, fazia-se um balanço não muito animador da produção poética contemporânea. Na esteira da fértil produção da chamada "poesia marginal" dos anos 1970, denunciada por uma facilidade ou gratuidade, ou ainda na insistência de vertentes mais anteriores, como a poesia concreta, não se via destacar nenhuma grande voz lírica ou grande proposta poética.[1] Ficava-se com a impressão de que o último grande poeta teria sido João Cabral de Melo Neto, que, aliás, naquele momento publicava suas últimas coletâneas, espécie de fecho de uma época áurea da poesia moderna brasileira que começara nos anos 1920.

Tal diagnóstico, à parte seus acertos ou exageros, pode ser questionado ao se levarem em conta os diferentes tempos históricos em questão. De acordo com Marcos Siscar, no artigo "A cisma da poesia brasileira", muitos dos valores que nortearam o modernismo brasileiro, como o nacionalismo aliado a um projeto modernizador para o país, não são suficientes para explicar os novos poetas. A ausência de um projeto coletivo, antes de ser um traço pejorativo, faria parte de um contexto mais amplo, expressado por diferentes poetas e poéticas. A poesia, nessa direção, dramatizaria certa angústia de busca de sentido.[2]

À luz desse pressuposto, analisar a obra de poetas que produziram ao longo das décadas de 1960 a 1980 pode adquirir maior relevo. Nesse sentido, a produção de poetas como Orides Fontela (1940-1998) e Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), que não aderiram totalmente ou ficaram à margem das tensões estéticas e políticas desse período, ganha significação justamente nesse aparente cenário de ausência de parâmetros mais claros. E poetas que, antes de mais nada, na melhor tradição da poesia de vanguarda, experimentam e desafiam a linguagem. Além disso, poetas que fugiam e chegavam a ter pavor de rótulos e classificações.

A paulista Orides Fontela é o exemplo mais expressivo de uma não adesão à multiplicidade de tendências dessas décadas, pois sua própria trajetória foi avessa à grande circulação e publicidade. Somente após o estímulo recebido por críticos como Davi Arrigucci Jr. sua poesia começa a ser mais conhecida, mesmo que ainda em círculos restritos. A edição de sua não muita extensa poesia, reunida em 2006,

1 Consultar, sobretudo, os textos de Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, "Poesia ruim, sociedade pior" (*Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 12, p. 48-61, jun. 1985), e de Vinicius Dantas, "A nova poesia brasileira e a poesia" (*Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 16, dez. 1986).

2 SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila*: Revista de Poesia e Cultura. São Paulo: Ateliê, v. 8-9, p. 41-60, 2005.

na Coleção Ás de Colete da editora Cosac Naify, é um marco na divulgação de sua obra e na possibilidade de despertar mais estudos.[3]

Os termos com que algumas vezes a crítica tentou abordar a obra de Orides sinalizam a dificuldade para localizá-la em seu momento: desde termos genéricos, como "metafísica", até novas proposições de movimentos: como "neossimbolista". Não se trata de uma poesia confessional, tampouco de referenciais explícitos: ela cria, com limitados elementos, um mundo próprio.[4] Mas uma abordagem mais detida de seus poemas permite entrever que Orides não está totalmente alheia a algumas tendências contemporâneas ou anteriores a ela.

Embora seu primeiro livro, *Transposição*, só tenha sido publicado em 1969, pode-se pensar que sua dicção mais sublime tenha recebido o influxo da chamada Geração de 45, que combatia o prosaísmo e o coloquialismo da poesia de 22. Inclusive na parte Antigos de *Rosácea*, Orides inclui sonetos datados entre 1962 e 1968. Contudo, é justamente sob o velado signo de um poeta que inicialmente foi classificado nesse grupo, logo superando-o, que ela desenvolve sua poética. Principalmente um primeiro Cabral, de "Psicologia da composição" e "Fábula de Anfion", pode ser indicado como um parâmetro para Orides de uma poética concisa, na qual a palavra recobra sua materialidade vista como *coisa*. A falta de lirismo e paixão cedeu lugar a uma disciplina formal e de autoconhecimento. O silêncio é sempre entrevisto, não como uma ameaça, mas incorporado a sua poética repleta de vazios. Entre os poucos poemas que expressamente esboçam uma poética, encontramos este "Poema", de *Alba*:

Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.
Saber seu peso
seu signo
– habitar sua estrela
impiedosa.

3 Contém os cinco livros publicados por Orides: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996).

4 Entre as interpretações, destaca-se o sensível ensaio de Alcides Villaça, Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 34, p. 198-214, nov. 1992.

Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio.

– e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.[5]

Antes de Orides, a poesia concreta já havia escolhido Cabral como um antecessor importante na constituição de uma postura construtivista. Por sua vez, a poeta não se revela indiferente à grande presença do grupo Noigandres de São Paulo. Alguns de seus poemas apresentam um corte e uma disposição próximos das técnicas concretistas; no espaço limitado de seus signos (rosa, pássaro, água, entre outros), eles se repetem, combinam-se, trocam de posição, deslocam-se em função de espaços em branco. Longe de ser uma configuração radical, percebemos essa presença no poema "Vigília", também de *Alba*:

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

Tenso no
instante
– imóvel voo –
plena presença
pássaro e
signo

5 FONTELA, Orides. *Poesia reunida (1969-1996)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7 Letras, 2006, p. 149.

(atenção branca
aberta e
            vívida).

Pássaro imóvel.
Pássaro vivo
atento
a.[6]

No entanto, a apropriação de técnicas concretistas não se dá apenas em função da autoconsciência da linguagem e da configuração de uma modernidade, mas, antes de mais nada, em relação a signos naturais e atemporais.

Orides também não passa incólume à avalanche da "poesia marginal", aberta ao mais prosaico da vida cotidiana, plasmado na linguagem mais direta possível. Porém, já distante dos modismos, experimenta em *Rosácea* uma renovação na perspectiva, segundo ela própria, de "abandonar o sublime, assumir o pessoal e concreto, condensar as abstrações como imagens".[7] Assim como observamos quanto à poesia concreta, aqui também não se trata de uma participação ativa em um novo movimento poético. Ao mesmo tempo em que segue uma coerência interna ao longo de sua obra, atualiza-se em relação a todo um contexto que deseja retirar os mitos ainda existentes da poesia como algo sublime, a "poesia dita profunda" nos termos de Cabral. No entanto, mesmo quando ela se permite confessar, falar de sua história de vida, reduz ao máximo o seu repertório de signos, como no poema "Herança":

Da avó materna:
uma toalha (de batismo).

Do pai:
um martelo
um alicate
uma torquês
duas flautas.

6 Idem, p. 150.

7 Depoimento recolhido em MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p. 261.

Da mãe:
um pilão
um caldeirão
um lenço.[8]

A relação de objetos prosaicos, destacados tanto no sentido de *coisas*, quanto de signos poéticos, diz muito mais do que sua aparente escassez parece indicar em um primeiro momento. A origem humilde reparte-se na divisão social e cultural dos gêneros: as mulheres da família oferecem aquilo que está ligado ao ambiente doméstico e mais reservado; já o homem deixa seus instrumentos manuais de trabalho, mas com uma abertura ao ócio, à diversão, pela ocorrência das "duas flautas".
Ainda em *Rosácea*, a parte "Lúdicos" finalmente poderia denunciar que Orides teria se rendido aos encantos de uma musa em tom menor, menos sisuda. Disposta a experimentar, ela se permite ser um pouco diferente, ousar outro registro poético. Apesar da inegável leveza que perpassa esses versos, eles ainda concentram a profundidade da percepção da poeta. Assim mesmo, chama a atenção uma série de poemas dedicados a Drummond, sugestivamente indicados pelas iniciais CDA: a provocação irônica, mais do que revelar a dívida para com o mestre, sugere que a proposta modernista perde em intensidade nos dias de hoje.

CDA (imitado)

Ó vida, triste vida!
Se eu me chamasse Aparecida
dava na mesma.[9]

A glosa se dá a partir do célebre "Poema de sete faces" que abre a primeira coletânea drummondiana, *Alguma poesia* (1930), que não custa ser lembrado: "Mundo mundo vasto mundo,/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução.".[10] Para quem, entre outros temores, fugia do rótulo de "poesia feminina",[11]

8 FONTELA, Orides, op. cit., p. 204.

9 Idem, p. 220.

10 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 15-16.

11 Diz a poeta em certa altura do depoimento mencionado em nota anterior: "Eu já era feminista e sabia que minha poesia ia ser desvalorizada se parecesse 'poesia de mulher'". In: MASSI, Augusto (org.). Op. cit., p. 258.

retomar o dilema do poema modernista deslocando-o para um nome de mulher sinaliza que, no final das contas, determinações históricas, sociais ou de gênero, pouco importariam na hora de fazer poesia. Resposta curta e grossa aos prováveis críticos que a acusassem de uma poesia abstrata e sem compromissos.

Já Sebastião Uchoa Leite abriu-se mais do que Orides Fontela, tanto no que se refere à participação no meio literário, quanto à divulgação de sua obra. Em comum, aproveitou algumas lições das experiências que passavam a sua porta, mas sem dogmatismos nem restrições.

Se começou pelos últimos resquícios do período classicizante da poesia brasileira – a saber, seus *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959) –, foi pela obra de seu conterrâneo João Cabral que realmente encontrou a medida de uma poesia consciente de sua própria linguagem:

> João era um poeta que nos influenciava muito aqui porque era um poeta pernambucano que tinha sobressaído nacionalmente com uma obra curiosamente voltada para a localidade [...]. O elemento da construtividade explícito na minha poesia é talvez o que me ligue mais ao João Cabral.[12]

Mais uma vez se confirma a poesia cabralina como pedra de toque da produção contemporânea, seja na ratificação de pressupostos, como para os concretistas, seja na recusa a uma poesia cerebral, como para os poetas marginais.

Dessa forma, não é de se estranhar que Uchoa Leite se impressionasse com a proposta da poesia concreta, e passasse a praticar alguns de seus recursos. Porém, longe de ser um fervoroso adepto, aprendeu o que lhe era mais conveniente: a boa lição da leitura constante da tradição poética, não só brasileira, como internacional, e a renovação das formas. Por isso, não se fixou nas lógicas montagens concretistas, caminhando para um poema cada vez mais fragmentário, como uma espécie de nota, esboço. Isso condiz a uma crítica da poesia como espaço apenas de verdades ideais ou veleidades formais. Até mesmo um poema é intitulado "Esboço", e o seguinte, do livro *Cortes/Toques* (1983-1988), insiste em se apresentar como "Outro esboço":

12 Entrevista de Uchoa Leite a Daniel Augusto. *Inimigo Rumor*. São Paulo, Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7 Letras, n. 16, p. 94-102, 1º semestre de 2004. Depoimento importante também se encontra em *Artes e ofícios da poesia*, op. cit., p. 308-312.

A serpente semântica disse:
Não adianta querer
Significar-me
Neste silvo.
Meu único modo de ser é a in
Sinuosidade e a in
Sinuação.
Não é possível pensar
A verdade
Exceto como veneno.[13]

E é contra significados e princípios prévios, estabelecidos, que a poesia de Uchoa Leite vai insurgir-se. O poeta também se posiciona em relação aos embates de seu tempo, mas sem compartilhar com os maniqueísmos que muitas vezes permearam uma poesia mais comprometida nos anos 1960 e 1970. Ao contrário, chega a ironizar os discursos "pseudo" politizados, invalidando-os como no poema "História e consciência de classe", da obra *Isso não é aquilo* (1979-1982):

prazer em conhecê-lo sr. Leite
o senhor
é da classe dominante?
não: sou apenas
uma barata sem antenas
que ignora as taxas de risco
e o índice dow Jones
enfim
um morcego de botequim
sem radar
que marcou bobeira
na maxidesvalorização cambial.[14]

13 LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras (1960-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 20. Depois dessa reunião dos seis primeiros livros, o poeta publicou *A uma incógnita* (1991), *A ficção vida* (1993), *A espreita* (2000) e *A regra secreta* (2002).

14 Idem, p. 85.

No lugar do vazio dos discursos poéticos e políticos que circulam, Uchoa Leite investe em outros meios de expressão já enraizados na cultura contemporânea, como o jornal, o cinema, as histórias em quadrinhos. Em diálogo com os poetas marginais, esse veio de citação ou alusão aos meios de comunicação em massa torna-se matéria-prima não apenas para a poesia, mas para diversas manifestações literárias e artísticas. A nota humorística desnuda o objeto referenciado, atribuindo-lhe um novo sentido, como nessa "Alice despida por seus ilustradores (de um desenho de Ismael Caldas)":

> De bruços
> a cabeça inclinada no braço
> o laço vitoriano solto
> a barra do vestido erguida
> as botinhas cruzadas:
> o olho bate
> e só vê a calcinha
> que mr. Dodgson nunca viu.[15]

As obras que a personagem de Lewis Carrol protagoniza – *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho e o que Alice encontrou lá* – foram traduzidas por Uchoa Leite[16], que não só se interessava pelos jogos de linguagem do autor inglês, como também pela visualidade despertada em torno à obra dele. O poema acima interage com o belo ensaio "O universo visual de Lewis Carrol"[17], no qual Uchoa Leite se detém nos ilustradores de Alice e na fotografia de Carrol. Assim, cria-se uma rede formada por poesia e ensaio que explicita a fascinação do poeta pelo signo visual.

Diferentemente da menção explícita a poetas modernistas que Orides e outros fazem em seus poemas, Uchoa Leite decide ampliar o sentido de tradição poética. Nesse ponto, ele não segue a historiografia literária mais corrente – que por sua vez

15 Idem. *Isso não é aquilo*, p. 74.

16 *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho e o que Alice encontrou lá*. 9ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

17 *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 115-142. Esse texto figura na parte sugestivamente intitulada "Imagem e linguagem", que também contém "As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema", outra presença marcante na obra de Uchoa Leite.

parece ser a também seguida pelos poetas – de considerar o modernismo como verdadeiro marco zero e desvalorizar as contribuições anteriores. Seguindo o que ele mesmo propõe no título *Antilogia* (1972-1979), vai contra as antologias tradicionais, nas quais não se encontra um lugar apropriado para poetas como Augusto dos Anjos (1884-1914). No "poemontagem" dedicado ao autor de *Eu*, Uchoa Leite funde as imagens mórbidas do homenageado com uma dicção de vanguarda, numa espécie de tradução para os dias de hoje de um poeta que não se enquadrava bem no seu tempo:

> [...]
> Homem engrenagem da língua paralítica
> No orbe oval de gosmas amarelas
> Eu perdido no cosmos corpo inerme
> De mim diverso um coveiro do verso.[18]

Felizmente as trajetórias de Orides Fontela e Sebastião Uchoa Leite não são únicas, podendo ser acrescentadas as de outros nomes que a crítica vem reconhecendo como importantes no cenário da poesia contemporânea. Para os dois poetas falecidos recentemente, com o conjunto da obra já fechado, deve-se iniciar uma leitura que leve em consideração, ao lado de suas dívidas para com as vertentes poéticas do século XX, o legado para os novos poetas de uma postura aberta e crítica aos repertórios que nos cercam.

Ricardo Souza de Carvalho é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, autor de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34, no prelo).

18 LEITE, Sebastião Uchoa, op. cit., p. 118. Também Cabral reabilitou Augusto dos Anjos em poema da série "O sim contra sim", de *Serial* (1959-1961).

As algaravias de Waly Salomão

Roberto Zular

Resumo: Em *Algaravias: câmara de ecos*, Waly Salomão problematiza a rede de questões que emergiram da transformação do campo literário durante o processo de democratização e globalização daquele ainda recente final de século. Desde os "works in process" da década de 1970 (*Me segura que eu vou dar um troço* e os incríveis *Babilaques*) e a sua retomada na década seguinte (*Gigolô de bibelôs* e *Armarinho de miudezas*), constituiu a sua poética com um amálgama de ato, objeto e texto. **Palavras-chave:** Waly Salomão, forma da finitude, antientropia.

Abstract: *In* Algaravias: câmara de ecos, *Waly Salomão considers the transformation of the literary field during the democratization and globalization of that still recent end of the xx century. From the "works in process", of the seventies* (Me segura que eu vou dar um troço *and the incredible* Babilaques), *and its resuming in the next decade* (Gigolô de bibelôs *and* Armarinho de miudezas), *he made his poetry with an amalgamation of act, object and text.* **Keywords**: Waly Salomão, the form of the finitude, anti-entropy.

No panorama da poesia brasileira dos anos 1990, *Algaravias: câmara de ecos*,[1] de Waly Salomão, chama a atenção pela problematização e complexidade formal com que trata a rede de questões que emergiram da transformação do campo literário correlata aos processos de democratização e globalização daquele ainda recente final de século. A quantidade de mal-entendidos e restos não resolvidos desses processos exigia um ouvido atento ao "canto das sereias", aos "pesadelos de classe", ao "poema jet-legged", ao "oco e cárie cava e prótese" com que o mundo paria e continua parindo o "defunto de sua sinopse".

Waly chega a esses anos desde uma longa viagem que se inicia na tropicália e atravessa um sem-fim de aventuras e desventuras nos vários papéis que desempenhou na cultura brasileira. Mas se trata de uma espécie de "sobrevivente" que abdica da construção de próteses memorialísticas dos *sixties/seventies*, do mesmo modo que não se submete à *doxa* reinante. As vozes que soam e ressoam em *Algaravias* alcançam uma camada de experiência mais sutil que elabora formas de relação com o passado e com a memória atentando para o presente de sua enunciação.

Se a experiência de Waly vinha permeada de um amálgama contraditório de contracultura e ditadura, liberação sexual e repressão, corpo e tortura, esse mesmo amálgama ressurge na experiência dos limites e possibilidades de certa liberdade contemporânea. É que, se o diagnóstico estiver certo, o Brasil sai do golpe militar com estruturas de controle disseminadas, inclusive pelo jogo de forças do mercado e do campo literários, que exigem um ouvido para o recalcado, para a dissipação melancólica de acomodações e constrangimentos, para a estranha familiaridade das nossas anomalias cotidianas. As promessas não cumpridas e os projetos abortados não se apagam assim tão fácil. Nesse sentido, *Algaravias* pode ser visto como uma espécie de re-escritura, sobretudo de *Me segura que eu vou dar um troço*, mas re-escritura que opera *in loco*, no corpo do poema, como revérbero de acúmulo de temporalidades e tensões que a excessiva presentificação do contemporâneo quer apagar.

Mas é claro que há uma "mudança de ar" e o outro antes visto como inimigo e invasor cede lugar a um diálogo e a uma abertura impensável até então, da qual resulta a admirável câmara de ecos. Por força de sua teatralização – o poema como ato, como palco, como máscara – na visão de Antonio Cícero,[2] as vozes encenadas ganham

1 SALOMÃO, Waly. *Algaravias:* câmara de ecos. São Paulo: Editora 34, 1996.

2 CÍCERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. Texto fundamental na bibliografia sobre Waly e que serve como diálogo constante deste artigo.

corpo e amplitude a que só chega uma poética despida da violência identitária: são vozes que passeiam do outro ao mesmo até o "eu é um outro" de Rimbaud, do encantamento ao desespero, da plenitude ao vazio, da tela à rua, da rua ao mito e do mito ao mundo. Vozes tão desconfiadas quanto marcadas por uma forte afetividade, vozes num movimento contínuo de construção e desconstrução.

Mas essas vozes não pairam como puro desdobramento. Já na orelha-ensaio do livro, Davi Arrigucci apontava para a ambiguidade dissolvente que buscava trazer *para o poema* a experiência tumultuária sem o centro fixo da identidade e dar forma "a um *continuum* espaço-tempo, mar sem margem". Se poesia é o "axial" ("Tal qual Paul Valéry"), é no poema como espaço que se quer autônomo, motivado até a última gota de sua fala, que Waly decide jogar seus dados.

Um poema ou mais de um: poemas configurando-se em um objeto antigo, cuja defasagem tecnológica tensiona as tecnologias da subjetividade que permeiam o mundo: "sempre sonhei em ser poeta de *livro*", conta Waly em uma entrevista a respeito de *Algaravias*. Em meio à voga da farsa realista, sonhar; no auge da escalada ponto.com, um livro; e não menos esquisito: ser poeta.

De fato, *Algaravias* é um livro de poemas. Como raros livros de poemas o são. Isto é, alcança um grau de imbricação entre suas partes que, se não pretendem ser um todo orgânico, exigem uma leitura atenta às reverberações internas que criam. "Après coup", nas malhas de uma dinâmica de ressignificação apontada por Freud, pode-se dizer que desde os "works in process" da década de 1970 (*Me segura que eu vou dar um troço* e os incríveis *Babilaques*) e sua retomada na década seguinte (*Gigolô de bibelôs* e *Armarinho de miudezas*), Waly constituiu sua poética com um amálgama de ato, objeto e texto. Creio que *Algaravias* é só mais um movimento dentro dessa poética que então se debatia com as formas da finitude: o verso, o poema, o livro.

Forma da finitude, o verso só se define como verso no momento em que termina. É o que diz Agambem em "O fim do poema".[3] É possível pensar que o alcance de *Algaravias* se dê pelo fato de Waly não abrir mão dos problemas que se colocavam até então (não há um "retorno" a formas tradicionais), mas submetê-los a uma restrição formal que os comprimisse a ponto de fazê-los tornarem-se metáforas de si mesmos: o ato é mimese do ato, o teatro é de gestos implícitos, a citação é tutano e câmara de ecos, a escrita em processo torna-se imagem; em suma, a compressão transforma tudo em metáfora, "metáforas, metáforas, metáforas / metáforas à mancheia".

3 AGAMBEM, Giorgio. O fim do poema!. *Cacto 1*. São Paulo, 2002.

Quando a exceção se torna regra, o rigor formal impõe-se como uma barreira crítica antientropia. Mas o que pode a metáfora em tempos de simulacro? Encarnar-se em atos de fala. Organizar o movimento da fala, subjetivar esse movimento.[4] Em suma, o veio central da mina, ritmo:

> Hoje só quero ritmo.
> Ritmo no falado e no escrito.
> Ritmo, veio central da mina.
> Ritmo, espinha-dorsal do corpo e da mente.
> Ritmo, na espiral da fala e do poema.

Palavra sincopada, acelerando o encontro das consoantes ("t" e "m"), após um alongado e agudo "i" – ritmo e suas reiterações paralelísticas que se tecem no corpo e na mente, na fala e no escrito, na mina e na espinha dorsal. Trata-se, por todo o livro, de um ritmo que lida constantemente com a transformação das metáforas e trabalha com formas muito singulares de atenção que exigem corpo – quase sempre em sobressalto – e pensamento, olho e ouvido. Funciona em constante suspensão e nunca se sabe qual será o próximo elemento a organizar o movimento da fala: se a sonoridade, uma estrutura sintática, uma sequência de imagens, derivações semânticas ou o espaço da página.
Esses sobressaltos, se têm o próprio poema como unidade última, pautam-se sobre a estrutura do verso e suas reiterações. O verso se forma quando termina, mas a forma vive de sua retomada, das re-encenações do fim. Aquilo que volta para o mesmo ponto, mas já é outro: espiral. Aquilo que fala por escrito: poema. E que "provê um canto, um giro diverso para cada ato".[5]
Aquilo que ouvimos quando lemos ganha corpo quase como quando ouvimos a "Fábrica do poema", momento forte do livro de Waly, na canção gravada por Adriana Calcanhoto em disco com o mesmo título. Pensamos em tudo o que o poema perde se for visto como um esqueleto asséptico e insosso de pura e racional escrita. Aquilo que se converte em pontos a serem decodificados por uma leitura muda. Ao contrário, o poema paradoxalmente almeja a canção ao mesmo tempo em que a recusa para ser poema. Almeja o corpo, a voz, mas aceita o jogo da mediação da escritura

4 Para Meschonnic, o ritmo é "organização do movimento da fala na linguagem por um sujeito". Ver, entre outros, *Critique du rhythme: antropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 2002.

5 Cada ato que no limite implica "a resolução de ser poeta / sem precisar o peito / estufar / de vâvaronice" (p. 28).

e a massa de possibilidades discursivas que ela abre, quase como se a escrita fosse uma rasura reflexiva no universo da fala.

Se "Fábrica do poema", já pelo título, remete a uma tradição construtiva da poesia, a poética de Waly dá um nó no prumo da balança que, desde o artigo de Sérgio Buarque de Hollanda, vê a poesia brasileira num movimento que ora pende para a espontaneidade, ora para a construção.[6] Waly lê os poetas a contrapelo do que dizem ou aparentam: o que há de mais forjado e construído que as "próteses da fantasmagórica Rua do Sabão" de Bandeira ("Rua Carioca 1993")? O que há de mais vivo e espontâneo que a reflexão tomada como uma "festa do intelecto" em Valéry ("Tal qual Paul Valéry")?[7]

Para chegarmos à fábrica do poema, na arquitetura do livro (onde se apresenta entre duas fotos de Lina Bo Bardi), passamos por todo um caminho de poemas que abrem suas vozes para um diálogo com a tradição literária, um dos sentidos fortes de "algaravias". Tanto por um longo amadurecimento do "velho louco por desenhar" na parábola de "Hokusai", quanto por uma abertura ao diálogo e à permeabilidade da fala:

Câmara de ecos

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.

Mas se o alheio vive quando é citado e se cada citação, conformada pelo ritmo próprio do poema, é uma nova enunciação, a literatura também se processa no limite entre fala e escrita, e o poema é, também nesse sentido, uma forma de agenciamento no corpo coletivo das enunciações. Quem cita rasura o passado, e a citação, como veremos, se torna uma metáfora do funcionamento da memória. É a citação tomada como ato:

6 HOLLANDA, Sérgio Buarque de. O lado oposto e outros lados. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

7 A citação de Valéry constante nesse poema refere-se a um trecho de *Tel Quel*: "um poema deve ser uma festa do intelecto. Ele não pode ser outra coisa. Festa: é um jogo, mas solene, mas regrado, mas significativo; imagem daquilo que há de menos ordinário em nós, daquele estado onde os reforços são ritmos recompensados [...]. Terminada a festa nada pode restar. Cinzas, guirlandas pisoteadas." *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1958, p. 546, v. II, tradução minha.

"a substância do próprio tutano tornada citação". Daí que as menções a Cabral, Drummond, Bandeira, Ashbery, Camões etc. operem como balizas de um projeto de poesia e também como solo – espécie de espaço geográfico simbólico – iluminado de forma diferente por cada poema-viagem. A viagem como poema e o poema como crítica da viagem, algaravias e galáxias, ainda que aqui desponte por todo lado um tom melancólico de perda do sentido dos deslocamentos: "escrever é se vingar da perda" ("Poema jet-legged"). **M**as cheguemos, enfim, a "Fábrica do poema":

sonho o poema de arquitetura ideal
cuja própria nata de cimento encaixa palavra por
palavra,
tornei-me perito em extrair faíscas das britas
e leite das pedras.
acordo.
e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
acordo.
o prédio, pedra e cal, esvoaça
como um leve papel solto à mercê do vento
e evola-se, cinza de um corpo esvaído
de qualquer sentido.
acordo,
e o poema-miragem se desfaz
desconstruído como se nunca houvera sido.
acordo!
os olhos chumbados
pelo mingau das almas e os ouvidos moucos,
assim é que saio dos sucessivos sonos:
vão-se os anéis de fumo de ópio
e ficam-se os dedos estarrecidos.
sinédoques, catacreses,
metonímias, aliterações, metáforas, oxímoros
sumidos no sorvedouro.
não deve adiantar grande coisa
permanecer à espreita no topo fantasma
da torre de vigia.
nem a simulação de se afundar no sono.

nem dormir deveras.
pois a questão chave é:
    sob que máscara retornará o recalcado?

(mas eu figuro meu vulto
caminhando até a escrivaninha
e abrindo o caderno de rascunho
onde já se encontra escrito
que a palavra "recalcado" é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

pois a questão chave é:
    sob que máscara retornará?

Desde o primeiro verso, o sonho e a enunciação em primeira pessoa contradizem a fábrica e seu ideal de poema. No fim das contas, a enunciação se constrói referindo-se a um poema que não se escreveu, ainda que a memória da perda constitua a tessitura mesma do poema que estamos lendo. Enunciado e enunciação se chocam e o poema faz outra coisa que aquilo que diz. Eis um modo pelo qual a tradição encena a tensão entre voz e escrita. Não se trata, pois, de metalinguagem, mas de um modo de trapacear com a fala, de jogar com as astúcias da enunciação.

O poema também não deixa de apresentar um conflito romântico entre sonho e realidade, entre o leite da pedra e a faísca das britas, entre o poema-miragem e a cidade civil sonhada. Mas a formulação do problema é moderna: seria o poema ainda possível naquele final de século? Ou seria o artifício de sua desconstrução uma secreta despedida nostálgica? E tudo ainda seria simples não fosse o fato de o poema sonhado só sobreviver em fiapos, farrapos, ruínas e essa relação com o poema instaurar um modo de relação com o passado, com a memória, com as viagens, enfim, com o sujeito e o mundo.

É que, neste contexto, ser um poeta construtivo significa que o poema se coloca como coisa entre coisas e é na forma da relação com ele, mais que no poema em si, que se instaura a significação. O poema paira ambiguamente como objeto que se busca e como objeto que instaura outra relação entre sujeito e mundo. O poema se encena em processo como construção de significação da impossibilidade de experiência da própria poesia, apenas pressentida pelo mingau das almas e os ouvidos

moucos, sobrevivendo a si mesma com seus procedimentos fantasmagóricos (metonímias, aliterações, oxímoros), tudo se fundindo num mesmo torvelinho de perda e remorso, sugado nos sorvedouros da consciência embaçada e fluida das muitas formas de acordar ("acordo."/ "acordo,"/ "acordo?"/ "acordo!", se levarmos em consideração a pergunta final do poema).

O poema escrito com fósforos no "pergaminho da água do sono", numa sequência de rastros, registros obsessivos da "Persistência do eu romântico", recolhendo os cacos, cactos, das reentrâncias do poema e do mundo, forma uma amalgamada região de *trópos* "sem deixar pista de armazém,/ aparelho clandestino,/ ponta de estoque, local de resgate,/ arquivo ou fichário".

Vê-se aqui algo do drama drummondiano (a quem Waly renderia uma belíssima homenagem no seu magistral livro póstumo *Pescados vivos*). Nota-se desde a mesma estratégia de construção do sentido repleta de contradições performativas ("não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono"[8]), até o modo de perder as imagens pelo ralo da memória (as palavras "rolam por um rio difícil e se transformam em desprezo"[9]). Ou o diálogo explícito em que radicaliza: "o poeta é um ressentido e o mais são nuvens", "os ressentimentos esfiapados são como nuvens esgarçadas".

Em *Algaravias*, contudo, o ressentimento assume outra figura, a do recalque, transformado em metáfora da própria escrita, como rasura. É o que se evidencia nos longos parênteses que encenam o gesto da rasura. É ainda um jogo de re-escritura, procedimento central em *Me segura* e materializado nas imagens caligráficas dos cadernos fotografados nos *Babilaques*, mas aqui a busca pelo ato, como se disse, é mimese do ato – "e figuro meu vulto" – que faz do processo de escrita uma metáfora encenada no poema. A rasura sobre a palavra "recalcado" – sob que máscara retornará? – ativa uma estrutura subjetiva muito própria, tratada no excelente prefácio do livro, escrito por Antonio Medina Rodrigues e mais de uma vez aqui referido, embora só agora expressamente citado:

> [...] a intimidade recalcada é uma das formas principais da poesia de Waly. Nela existe algo como o trauma da mãe, que abandona o recém-nascido na Estação da Luz, para deplorar esse ato pela vida afora. É por isso que a opção de Waly pela realidade retorna sempre sob a face de uma desventura desertada de todo e qualquer gozo.

8 ANDRADE, Carlos Drummond de. Consideração do poema. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 110.

9 Idem. Procura da poesia. *Nova reunião*, op. cit., p. 112.

Mas desse recalque do recalcado – que se aproxima da estrutura psicótica descrita por Lacan ao buscar soluções imaginárias para recalcar (negar) o próprio recalcamento – por onde passa a câmara de ecos e suas máscaras, o que ficou fora surge em lampejos do real, como se aquilo que se tira do campo do simbólico ressurgisse nesse pela visão, ainda que alucinada, do mundo. Mas tudo isso, ressalte-se ainda uma vez, mimetizado nos poemas.

Algaravias de vozes (e tradição poética) são também câmaras de ecos entre mundo e ego, apresentados em *Pescados vivos*[10] como palcos geminados. As soluções imaginárias, entre as quais o ego é apenas uma de suas máscaras, interpenetram ecos de ecos entre ego e mundo: "Absolutos que se refratam/ difratam.../ espelhos estilhaçados que não se colam",[11] mas que se deflagram por meio de tubos alquímicos que percorrem os sucessivos recalcamentos e suas sucessivas máscaras.

O espaço do poema torna-se, assim, por esses mecanismos complexos, um espaço de construção que desfaz a falsa dicotomia entre *mímesis* e processo construtivo: trata-se de um espaço de mediação, mas que se realiza performativamente, criando aquilo que parece representar. Daí porque mundo e intertextualidade atuem no mesmo plano; a linguagem é tão real quanto o suposto real de que ela trata. Real que surge quanto mais as máscaras se mostram (como disse Lacan, a verdade tem a forma da ficção). Mas, sobretudo, o que se encena aqui, como já disse, é a própria enunciação. Não à toa, Ponge estará como epígrafe do livro seguinte de Waly, *Lábia*:[12] é que a busca das palavras se confunde com a busca do objeto.

Os objetos de Waly, contudo, não são os objetos de Ponge (ou mesmo de outro poeta-referência, Cabral). A busca de *Algaravias* é uma busca quase épica, que se estende pela vastidão do mundo.[13] Como em *Me segura*, o lugar privilegiado dessa busca é a viagem. Mas se ali a viagem vem carregada de conotações psicodélicas, ligadas às drogas e mesmo a uma saída para a situação de sufoco que marca os anos 1970 (lembremos que o *Preço da passagem*, de Chacal, da mesma época, remetia explicitamente à venda do livro para juntar dinheiro para sair do país), aqui a marca, como dissemos, é uma busca épica acidamente crítica ao estatuto da viagem no imaginário dos anos 1990.

10 SALOMÃO, Waly. *Pescados vivos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

11 Versos de "Barroco", op. cit., p. 11.

12 SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

13 RODRIGUES, Antonio Medina. Prefácio. In: SALOMÃO, Waly. *Algaravias:* câmara de ecos, op. cit., p. 13.

Em uma rápida pesquisa por *Esses poetas*, de Heloísa Buarque de Hollanda, pude constatar mais de dez poemas sobre viagens, em especial viagens internacionais, aos quais, de certa forma, Waly responde:

> Viajar, para que e para onde,
> se a gente se torna mais infeliz
> quando retorna? Infeliz
> e vazio, situações e lugares
> desaparecidos no ralo,
> ruas e rios confundidos, muralhas, capelas,
> panóplias, paisagens, quadros,
> duties free e shoppings...[14]

Se a busca é épica e o mote é a viagem, vê-se de pronto que esta se mostra incapaz de devolver um pouco que seja da experiência que se procura. É o que parece referir a foto da cidade natal de seu pai estampada na capa do livro. Mas não só as viagens internacionais são sugadas pelo rolo compressor da banalização, dos espaços previamente construídos. Como consta desde o título do sintomático "Pesadelo de classe":

> se eu não tirar o pé da lama
> e não fizer um turismo ecológico
> na Chapada dos Guimarães
> ou na Chapada dos Veadeiros
> [...]
> se eu não for de bimotor
> num voo rasante sobre o pantanal
> a um palmo do cocoruto dum tuiuiú
> e da mandíbula aberta dum jacaré
> [...]
> se de supetão a lama endurecer
> ficar dura que nem bronze
> e eu não tirar mais o pé do chão[15]

14 Versos do "Poema jet-lagged", op. cit., p. 29.

15 Op. cit., p. 63.

Esse pesadelo de classe confunde viagem com deslocamento. Viagem, no entanto, é estranhamento que pode estar no imaginário, na construção das máscaras, na percepção do recalcado, na fulguração do real, no despropósito banal de "enfiar o pé na jaca":

Não suba o sapateiro além da sandália
          – legisla a máxima latina.
Então que o sapateiro desça até a sola
Quando a sola se torna uma tela
Onde se exibe e se cola
A vida do asfalto embaixo
                    e em volta.[16]

Como diz Lacan, "o real tem por propriedade carregar o lugar na sola dos sapatos".[17] Esse estranhamento do lugar como fulguração imaginária dá a Waly uma percepção singular no panorama dos anos 1990. Enquanto, por exemplo, em um poema de Arnaldo Antunes a queixa é brigar contra a água, ou seja, a dificuldade de resistir quando não há enfrentamento, a estratégia de *Algaravias* é perpassada por uma escuta de novos modos diluídos de repressão, por uma escuta do recalque do recalcado, escuta de coisas que estão aqui ao lado, em torno: "água parada secreta veneno".

Desse "entorno" estranho e familiar resulta uma série de imagens ligadas a superfícies quase táteis corroídas pela ferrugem ou por camadas viscosas. Atuando ali sob nossos pés, como o "assoalho repleto das peles velhas das cobras/ e do pelo felpudo das aranhas caranguejeiras"[18]. São superfícies da pele do mundo que mudam de forma como Proteus, signo aqui das transformações da própria poesia.[19] O ritmo requer o tátil, e o tátil, a pele.

E da pele chegamos às incursões do corpo na escrita. Não só em virtude de o corpo perpassar a escrita mediado pelo ritmo, como também quando é do corpo que se trata. Se no *Me segura* a arte aparecia como expressão do corpo – "A arte é extensão do corpo. eu expliquei pro polícia tudo" –, aqui a estratégia é de "corpo fechado",

16 "Pan cinema permanente", op. cit., p. 1996.

17 LACAN, Jacques. *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

18 SALOMÃO, Waly. *Algaravias:* câmara de ecos, op. cit., p. 70.

19 "Poetry! that Protheus-like Idea...".

como respondendo a um modo de repressão que não diz mais 'não faça, não mostre', mas diz 'goze, exponha-se', tornando mais fácil o controle desse corpo assim exposto. Daí a releitura do mito homérico em "Canto de sereia":

(Primeiro movimento)

Tapar os ouvidos com cera ou chumbo derretido.
Construir uma fortaleza de aço blindado em volta de si.
O próprio corpo produzir uma resina que feche os poros,
como o própolis faz nas fendas dos favos de mel.[20]

O corpo se fecha como que para impedir uma reconciliação que, ao final, redundaria em aniquilação. O corpo nas reentrâncias das palavras. Esse fechamento, no entanto, como o das formas poéticas, é apenas um primeiro movimento de restrição (criada no próprio corpo do poema – a liberdade como possibilidade de se autoimpor restrições) para que algo surja pelas vozes filtradas na ilha de edição da memória que se projeta para o futuro:

Canto de sereia

(Segundo movimento)

A flor de estufa
salta a cerca
para luzir no mangue.
E se emprenha de fulano, sicrano e beltrano.
Sua vida atual reverbera vozes pretéritas,
adivinha vozes futuras.
[...].[21]

Todo o movimento que descrevemos do recalque encontra-se nesses três primeiros versos que se abrem subitamente para o cortejo das vozes. Vozes que desse modo conquistadas alcançam momentos de puro deleite e graça como em "Minha alegria"

20 Op. cit., p. 75.
21 Op. cit., p. 77.

ou na belíssima "quase-ode" "Mãe dos filhos peixes" e seu "duro doce mar divino". Vozes que por vezes se fazem ouvir como o vento "bêbedo de amnésia e desmemória" que "trafega indiferente a nossa tradição ibérica,/ que exige para tudo registro e certidão" cujo tabelião perfunctório reza:

"Lavro e dou fé... é verão"

Ou

"Lavro e dou fé... é outono". [22]

Vozes que buscam, portanto, uma outra inteligência do real, longe de espaços institucionalizados, dos paraísos das chancelas; longe dos limites cartográficos da imaginação e dos que se julgam legitimados para instituir direitos alheios:

Nenhum habeas corpus
é reconhecido no Tribunal de Júri do Cosmos.
O ir e vir livremente
não consta de nenhum Bill of Rights cósmico.
Ao contrário, a espada de Dâmocles
para sempre paira sobre a esfera do mapa-múndi.
O Atlas é um compasso de ferro
demarcando longitudes e latitudes.[23]

A percepção do peso dessa espada de Dâmocles onde parecia haver apenas justos direitos e conhecimento desinteressado, simples geografia globalizada e sinais de novos tempos, confere ao espaço do poema uma força crítica insuspeitada. Vivemos num legalismo de exceção como vivíamos numa estranha ditadura legalista e a abertura internacional apenas restringiu a liberdade de um espaço de trânsito ainda há pouco desregrado. Essa diminuição dos espaços sob a carapuça de estendê-los, essa ocupação vertiginosa de câmeras e leis, dá ao mundo uma "sensação de dejà vu/ que murcha qualquer frescor/ na idade madura".[24]

22 Versos de "Meia-estação", op. cit., p. 54.
23 Op. cit., p. 49.
24 Op. cit., p. 57.

Resta à escrita haver-se com os restos, rastros que não figuram no moralismo das histórias, nem na aparente autoexplicação das imagens:

> A vida não é uma tela e jamais adquire
> o significado estrito
> que se deseja imprimir nela.
> Tampouco é uma história em que cada minúcia
> encerra uma moral.
> Ela é recheada de locais de desova, presuntos,
> liquidações, queimas de arquivos,
> divisões de capturas,
> apagamentos de trechos, sumiços de originais,
> grupos de extermínios e fotogramas estourados.

São inúmeras as sequências, por todo o livro, que, como essa última, multiplicam os lugares de dispersão, atando o funcionamento da memória à forma com que o mundo apaga os rastros para fazer a plástica de sua história. Nesses lugares recalcados – "o fantasmático país do olvido" – de perda e descaso, contudo, é que ainda restam talvez frestas para resgatar de algum modo o "humano fardo", mesmo que processado, com todas as implicações que vimos, numa ilha de edição:

> Corrigindo:
> o humano fado.

Roberto Zular é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, autor de *Escrever sobre escrever:* uma introdução crítica à crítica genética (Martins Fontes, 2008).

O livro-mundo. Milton Hatoum e a literatura do presente

Susana Scramim

Resumo: Este ensaio parte da premissa de que a obra de Milton Hatoum enfrenta os impasses da modernidade literária, impasses esses que decorrem de um sentimento de esgotamento e cansaço já experimentados pela literatura dita moderna no ato mesmo de sua instituição, isto é, na cultura decadente do final do século XIX. A questão proposta é que a experiência do esgotamento é a experiência mesma da literatura e, por isso, não estaria restrita à modernidade. No entanto, é a literatura moderna que produzirá o discurso do mal-estar diante desse esgotamento.**Palavras-chave:** Milton Hatoum, teoria da modernidade, literatura comparada.

Abstract: *This essay starts from the premise that the work of Milton Hatoum faces the impasses of the literary modernity, impasses which result from a wearing out and weariness feeling already experienced by the so-called modern literature in the very act of its institution, that is, in the decaying culture of the end of the XIX century. The proposed question is that the wearing out experience is the experience of literature itself and, therefore, wouldn't be restricted to modernity. However, it's the modern literature which brings forth the discourse of malaise towards this wearing out.* ***Keywords:*** *Milton Hatoum, theory of modernity, comparative literature.*

Ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum.
Gaius Plinius Secundus

Desde o seu primeiro livro, de 1979, *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*,[1] o trabalho de Milton Hatoum vem-se desenhando por entre as imagens de ruínas. Os poemas e relatos publicados ao longo de trinta anos não fazem senão atestar seu compromisso com a história, uma história que compreende, com base nos estudos sobre as imagens da história e da literatura de Walter Benjamin, o processo de "vir a ser e declinar" como inerente a si. Nesse sentido, as ruínas são encaradas como material com o qual se faz o presente, abdicando-se com isso da relação de causalidade entre atual e inatual, memória e realidade imediata. Longe de promulgar a decadência, as ruínas passam a ter função construtiva, passam a ser um método de tratar com o excesso da modernidade, o excesso de memória que caracteriza todas as nossas sociedades fundadas na cultura do Ocidente. O trabalho com as ruínas, imagens da história, é a maneira pela qual a memória recebe tratamento formal na obra de Milton Hatoum. Há um eixo em torno do qual giram tanto o livro de poemas *Amazonas...* (1979), quanto as narrativas *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). Estas têm como narradores seres saturados de memória, os quais desejam contá-las, fazer com que voltem à vida dos vivos. No entanto, para tal dispõem apenas de ruínas, material destruído pelo processo vital de "vir a ser e declinar", que é o movimento da história, da história que faz tudo estar presente mediante esse processo, pois nas ruínas o passado se torna presente, isto é, o passado torna-se dinâmico. Para Aristóteles,[2] e na leitura que Giorgio Agamben faz dele, "dynamis" é a potência passiva das coisas, a força que não se materializa num ato ou numa coisa, mas está ali. Recordar e transpor informações de um tempo para outro, produzindo, assim, sentidos para esse outro tempo, é capacidade de transformar o passado em presente sem com isso repetir o passado. Paolo Virno, em *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*, chamou essa força também de "dynamis", ou seja, a força que permite lembrar.

1 HATOUM, Milton. *Amazonas:* palavras e imagens de um rio entre ruínas. São Paulo: Livraria Diadorim, 1979. A revista *Babel*, em seu primeiro número, republicou vários poemas desse livro de Hatoum. Cf. *Babel*, Santos, v. 1, n. 1, mar./jul. 2000.

2 ARISTÓTELES. *De anima*. Apud AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Trad. Carolina Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, Niterói, v. 18, n. 1, jan./jun. 2006.

O trabalho desenvolvido por Milton Hatoum se insere, com sua disposição em transformar as suas obras em imagens históricas, num complexo âmbito artístico cujo objetivo e resultado se alcançam na percepção do quanto a arte está imersa num processo histórico vital. Mediante esse procedimento, há uma recusa, por parte da obra, em criar mundos paralelos, autônomos e acabados em si mesmos. Nesse complexo âmbito de produção de arte, a consciência do declínio e da decadência é parte constitutiva da noção de tempo histórico. Por isso, não há mais o interesse por noções como as de passado ou futuro, pois estão todos imersos num catártico tempo presente. Para Walter Benjamin a "pré" e a "pós-história" da obra se cumprem em seu presente. O filósofo alemão encontrou esse complexo âmbito artístico já nas obras do drama barroco alemão.[3] E detecta no pensamento germânico que produz o drama do século XVII elementos que serão desdobrados na sua pós-história: o expressionismo. Benjamin explica que a concepção de história do século XVII é "panoramática", pois determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis. É a vivência do tempo que tudo destrói, do caráter implacavelmente efêmero de todas as coisas, que gera o gosto acentuado pelo pitoresco, pela paisagem natural como espaço de refúgio do mundo.

O norte como Oriente

Já no primeiro poema do livro de Milton Hatoum, *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, é possível encontrar a potência que permite lembrar. O poema "Rio entre ruínas" recorda e desdobra os sentidos de um ensaio de Euclides da Cunha intitulado "Entre as ruínas".[4]

No poema "Rio entre ruínas", de Milton Hatoum, a história do rio se entrelaça com a da região. O processo de declínio dá o tom a essa história. Os verbos que compõem os versos da primeira estrofe perguntam pelas ruínas, pelas sobras do rio e da região:

> Que sobrou de ti?
> Que outra folha brotar?
> Que rugido ainda escoar?

3 Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

4 CUNHA, Euclides da. Contrastes e confrontos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. I.

Qual o verbo manhoso escorrer?
Rosnar? remar? roçar? sussurrar
Qual verde?[5]

"Sobrar", "brotar" são ações passivas e, por sua vez, "escoar", "escorrer", "rosnar", "roçar", "sussurrar" indicam ações mínimas insinuando quase não ações. A história do rio e da região é resultado delas, as não ações ou ações mínimas, e não de um sujeito produtor das ações ativas, a "energeia" aristotélica,[6] a passagem à ação prática. Em entrevista recente, Hatoum falava de certa marca muito forte que a floresta imprime em quem já viveu nela, uma espécie de passividade diante do infinito, isto é, diante do sublime. Essa marca, segundo o autor, faz com que se enxergue "o verdadeiro tamanho do ser humano".[7] O rio e a região no poema podem ser o Amazonas, como também qualquer rio. O que importa é o fluxo devastador do rio que produz sobras. Suas margens arruinadas são matéria. E é dessas ruínas que brota o poema, um sussurro. Diante da ruína o poeta se vê motivado a escrever, e sua escrita se faz fluxo novamente, produzindo mais "ruinamentos", mais terras caídas.

Planície e país finalmente se entrelaçam
não em gravetos ou essência.
Se entrelaçam em farpas de gaiola
como um pássaro que ao voar desaba
e cai no desconhecido
cai sobre o mais disforme
sobre a matéria que não é mais única
que não é plana ou funda
que não é rio ou relva
que já pode ser tudo:
Maranhão, degelo, Ucrânia.[8]

5 HATOUM, Milton. *Amazonas:* palavras e imagens de um rio entre ruínas. São Paulo: Livraria Diadorim, 1979, p. 3.
6 Conferir no estudo de Giorgio Agamben anteriormente citado a distinção que Aristóteles faz entre "dynamis" e "energeia", respectivamente, ação em potência, que não se põe em prática, potência passiva, e a "energeia", potência ativa, a ação prática propriamente dita.
7 "Milton Hatoum, ou o Flaubert da Floresta," entrevista concedida a Rogério Galindo, da *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 out. 2006, p. 8. Caderno G.
8 HATOUM, Milton. *Amazonas:* palavras e imagens de um rio entre ruínas, op. cit., p. 3.

Terras caídas e fluxo informe são os movimentos que Euclides da Cunha observou e anotou em sua viagem ao Amazonas. Os ensaios de Euclides da Cunha que derivaram dessa viagem destacam a existência de um mundo em decadência, separado, mas nem tanto, do país, um mundo perdido que causa estranheza a qual, paradoxalmente, produz certa identificação, certa familiaridade no espírito nacionalista daquele produtor da visão da Amazônia. Nas "Impressões gerais" de outro livro de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, *À margem da história*, destaca o contrassenso provocado pela decadência natural da história da região.

> Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro, e está pisando terras brasileiras. Antolha-se-lhe em contrassenso pasmoso: à ficção de direito estabelecendo por vezes a exterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria.
>
> Numa só noite (29 de julho de 1866) as "terras caídas" da margem esquerda do Amazonas desmoronaram numa linha contínua de cinquenta léguas.
>
> É o processo antigo, invariável – patenteando-se ainda no diminuto raio da nossa história.[9]

Ele separa a Amazônia do Brasil para vê-la melhor, para dissecá-la e devolvê-la, não mais como território político nacional, mas permeada de uma visão exterritorial, geográfica, a qual inclui a nação, porque carregada de impressões humanas. O texto de Euclides da Cunha se constrói a partir de contrastes; no entanto, os confrontos construídos obedecem, de alguma maneira, a uma estrutura de espelho: pátria sem terra; terra sem pátria.

Os diversos tempo e espaço do mundo amazônico são pensados de maneira simultânea dentro e fora das fronteiras territoriais e históricas. O pensamento de Euclides da Cunha toma parte dessas obras em que o desejo de ser arte importa mais do que o fazer artístico propriamente dito. Ruínas desse comportamento frente à arte farão parte também do arquivo ao qual recorreu a antropofagia cultural da vanguarda modernista. Em "Nativismo provisório", Euclides da Cunha sublinha: "Deste modo, a simpatia pelo estrangeiro, baseamo-la, até movidos pelo egoísmo, nos nossos interesses imediatos e mais urgentes".[10]

9 CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. 3. ed. Porto: Chardon, 1922, p. 14-16.

10 Idem. Contrastes e confrontos. *Obra completa*, op. cit., p. 212.

No entanto, na vanguarda modernista o irracionalismo toma o lugar do ponto de vista sóbrio e racional com o qual Euclides da Cunha vê o processo de "declínio" e "vir a ser" da Amazônia e do país. No livro *À margem da história*, o ensaísta assinala que na Amazônia o imaginário popular substitui o aforismo utilizado para expressar os desmandos da época colonial: *ultra aequiotialem non peccavi*. A ilha de Marapatá, situada à entrada de Manaus, no rio Negro, tem a função de depositário da consciência do recém-chegado, passando a ser chamada de 'ilha da Consciência'. Ao relatar essa pequena parte do imaginário local, Euclides da Cunha se espanta com o alcance desse "prodígio da fantasia popular", provavelmente se referindo à relação existente entre o "abdicar das qualidades nativas" antes de entrar em Manaus e o caráter dos brasileiros que também abdicam de qualidades na vida em sociedade.[11] A decadência que é a história do país espelhada na da região amazônica, "à exterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria",[12] reaparece em *Macunaíma* quando o herói deixa a consciência na ilha de Marapatá. Ao retornar ao Uraricoera, Macunaíma "se desculpou, subiu na montaria e deu uma chegadinha até a boca do rio Negro pra buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá. Jacaré achou? nem ele. Então o herói pegou a consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma".[13]

Em "História com data", de 1921, Mário de Andrade já abordara o problema da troca de consciência. O leitor tem diante de si a história de um operário que recebe por transplante o cérebro de um aviador. É a modernidade tentando entrar num corpo rústico e despreparado para receber toda aquela quantidade de informações novas, tecnológicas e efêmeras. O forte corpo do operário se distingue visivelmente do corpo frágil do aviador, que naquelas condições trágicas do acidente está inutilizado. A arte moderna, aérea, etérea, parceira da técnica, distingue-se, mas terá que conviver com a arte do passado, robusta, séria e veículo de valores eternos. Raúl Antelo, em "*Macunaíma* e a ficção de fronteira", antevê nessa pós-história machadiana, agora com data, uma "sorte de prototexto macunaímico" e quando Mário

11 Idem. *À margem da história*, op. cit., p. 22.

12 Idem, p. 14.

13 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica. Telê Porto Ancona Lopes (coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américane, des Caraïbes et africaine du XX[e] siècle; Brasília: CNPq, 1988, p. 148.

de Andrade a escreve "está de fato ensaiando um autômato que discute a arte *aere perenius* herdada dos mestres do passado".[14]

A vanguarda no meio do caminho

A vanguarda por seus arroubos iconoclastas e por seu antirracionalismo fará sobreviver o pensamento filosófico de Nietzsche; e por suas experiências com o método de depuração dos afetos e do inconsciente na expressão artística oferece reflexões que a interconectam com a psicanálise moderna. Essa interconexão com a psicanálise é apresentada por Mário de Andrade mediante outra conexão: a do pensamento do psiquiatra socialista argentino José Ingenieros. Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, escrito entre abril e maio de 1922, mas publicado somente em 1925, ressalta "a NECESSIDADE DE EXPRESSAR a sensação recebida por meio do gesto. (Falo gesto no sentido empregado por Ingenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto propriamente dito.)". [15] Mário de Andrade, na mesma obra, ainda destaca aquilo que analisa como a marca de seu tempo presente e que, pare ele, é também o traço da modernidade: o excesso de memória, a "arte robusta" e eterna, e a fadiga que isso produz na vida cultural obrigada a repetir os preceitos e fórmulas já experimentados e acertados.

14 Raúl Antelo ainda nesse mesmo ensaio chama a atenção para o fato de que o acidente aéreo que culmina na morte cerebral do aviador é uma alegoria aérea de um declínio duplo, "cuja queda se interpreta tanto como anulação do desejo de ultrapassar a lei e o limite quanto de efetiva realização dessa pulsão integradora e catastrófica com a terra natal e a língua materna." Cf. ANTELO, Raúl. *Macunaíma* e a ficção de fronteira. *Arca*, Revista Literária Anual. Porto Alegre: Paraula, n. 1, p. 25, 1993.

15 ANDRADE, Mário de. "A escrava que não era Isaura". In: *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 203. No seu estudo sobre as relações entre a vanguarda brasileira e a hispano-americana, Raúl Antelo observa que "apesar das contradições, existe um vínculo entre a combatividade e as pesquisas do psiquiatra [José Ingenieros] socialista e as experiências de ruptura no discurso poético dos escritores de São Paulo." Antelo nos relata que o psiquiatra socialista argentino participa da fundação do Partido Socialista Operário Internacional, em 1896. No entanto, irá abandonar as fontes primitivas socialistas para investir na sua pesquisa profissional como psiquiatra. Sua passagem da teoria econômica da história aos domínios do evolucionismo biológico e social não se deu sem a afirmação do culto pela individualidade vigorosa e sem compromissos, tomados de sua leitura de Nietzsche. Já antes da década de 1920, quando publica seus livros *As forças morais: à juventude da América Latina* e *O homem medíocre*, Ingenieros era leitura corrente entre os intelectuais argentinos, tanto na capital quanto nas províncias. Cf. ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá*. (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo, Brasília: Hucitec, Ministério da Cultura: Instituto Nacional do Livro, p. 3-4, 1986.

O homem instruído moderno, e afirmo que o poeta de hoje é instruído, lido com letras e raciocínio desde um país da infância em que antigamente a criança ainda não ficara pasmada siquer ante a glória da natureza. Um menino de 15 anos neste maio de 1922 já é um cansado intelectual.

Ela (a atenção) é uma das condições indispensáveis para que se dê a fadiga intelectual.

O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturram de veracidades catalogadas, cansa-nos, CANSA-NOS.[16]

Mário de Andrade sobrepõe a ideia de criação à de cópia de modelos e à de observância dos meios de expressão poética transmitidos pela tradição. Contra a fadiga intelectual ele toma de Vicente Huidobro, a quem lê nos artigos da revista *L'Esprit Nouveau*[17], a teoria do poeta como verdadeiro criador do texto literário, criação na qual atuam a deformação e a síntese, aliás, dois modos de proceder da arte barroca. **E**m 1920, Vicente Huidobro publica em *L'Esprit Nouveau* um ensaio que funcionou como um tipo de manifesto que ratifica os princípios do *Creacionismo*. Em "A criação pura. (Ensaio de Estética)" desenvolve a teoria de que há um movimento circular na história da arte em cujo percurso se inclui um momento de decadência no qual os artistas "aprendem esta arte por receitas, habituam-se a ela e são capazes de praticá-la de memória [...]".[18] **J**orge Luis Borges, por sua vez, não creditava à palavra espontânea, pertencente ao uso cotidiano, e tampouco à busca pela síntese e exatidão do poema, o valor de substituto da repetição da tradição. No manifesto vanguardista do "Ultraísmo", publicado na revista *Nosotros*, em 1921, Borges assinala que o medo legítimo e justificado da retórica impele os, assim chamados, adeptos ao *sencillismo* a uma "outra classe de retórica envergonhada, tão postiça e deliberada quanto a geringonça acadêmica ou o palavrório lunfardo que se esparrama por qualquer obra nacional para criar o ambiente."[19] A poesia dos "ultraístas" volta-se, de acordo com Borges, para o seu elemento primordial, a metáfora, "com independência máxima, que vai além das brincadeirinhas daqueles que comparam entre si coisas de forma semelhante...".[20] A relação com o peso

16 ANDRADE, Mário de. A escrava que não era Isaura. *Obra imatura*, op. cit., p. 251.

17 Mário de Andrade era assíduo leitor de *L'Esprit Nouveau* e lê os artigos que Vicente Huidobro publica nessa revista francesa. Ver GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'Esprit Noveau*. São Paulo: IEB-USP, 1969; e ANTELO, Raúl. Desvairismo e criação pura. In: *Na Ilha de Marapatá*, op. cit.

18 HUIDOBRO, Vicente. 1995, p. 87.

19 Borges apud SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, Iluminuras, Fapesp, 1995, p. 109.

20 Idem, p. 113.

paralisante da memória tem em Borges uma conotação um pouco diferente da atitude iconoclasta das vanguardas. Em 1942, no conto "Funes el memorioso", o narrador de Borges, possuído por certa obsessão, tenta, passados, então, cinquenta anos do fato, com sua narrativa reproduzir com veracidade as coisas que Funes lhe contara naquela noite. Adverte-nos o narrador que sua narrativa não tem outro motivo senão reconstruir a memória de um diálogo entre Funes e ele, pois as palavras de Funes lhe são, naquele momento, irrecuperáveis, já que a máxima de Plínio sobre a Memória, "ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum", "assim que repete exatamente toda a palavra ouvida", não faz parte dos exercícios da prática de escrita do narrador. Diferentemente do personagem que ele tanto admira, o narrador não consegue reproduzir as palavras de Funes, não adota o estilo indireto por entendê-lo "distante e fraco; sei que sacrifico a eficácia desse relato; que meus leitores imaginem os entrecortados instantes que aquela noite me oprimiram".[21] Irineu Funes, além de perceber todos os rebentos e cachos de uma parreira, lembrava-se deles em detalhes, "essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc".[22] No entanto, Funes estava aleijado, um cavalo lhe atirara ao chão, imobilizando-o para sempre. Paralítico, sua memória e percepção eram infalíveis. Está montada para Borges a equação entre excesso de memória e paralisia. Todavia, em que momento esse fluxo de a tudo transformar em repetição espetacularizada atinge a cultura ocidental?

Nas três narrativas escritas por Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), a memória, seu excesso e destruição, é uma questão que se coloca. Os narradores desses relatos tomam a palavra com base em um espaço que, situado nem dentro nem fora do núcleo do enredo, os coloca na zona do impasse, da fronteira com o Outro, ou ainda, o espaço dos confins. Para o filósofo italiano Massimo Cacciari, "confim" é um espaço onde se instaura uma operação de guerra: lutar, conquistar, dividir e ordenar. E é daí que se cria a grande contradição que é a de se colocar diante do Outro e sua grande identidade e de sua memória vital. O confim, além de ser um limite que nos separa do outro, é o que nos colocaria cara a cara com ele porque envolve a noção de fronteira, uma vez que quem está na fronteira está próximo, e ainda lado a lado.[23] Ao rememorarem

21 BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 93.

22 Idem, p. 94.

23 CACCIARI, Massimo. El huésped ingrato. In: JARAUTA, Francisco (org.). *Otra mirada sobre la época*. Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994. E também: Nomes de lugar: confim. Trad. Giorgia Brazzarola. *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1), p. 13-22, 2005.

e tentarem reconstruir a história das famílias às quais não pertencem, os narradores dos três romances de Milton Hatoum não fazem senão destruir a integridade dessas histórias. Um tipo de vingança dos narradores contra o grande Outro que no fundo lhes é tão familiar? Ação contra si mesmo, contra a imposição da narrativa perfeita, mas inócua, que tanto perseguem esses narradores? Talvez seja esse o impasse que nos oferece a modernidade. Recordemos Macunaíma e o autômato de "História com data".

Foram os vanguardistas os nossos primeiros modernos porque perceberam esse impasse?

Coube a um vanguardista como Augusto de Campos no livro *À margem da margem*, publicado em 1989, oferecer uma leitura, que fazia falta, de um dos trabalhos sobre os quais se fundou a literatura moderna. Em "O Flaubert que faz falta", o poeta da extinta vanguarda concretista relembra que foi o próprio Borges, no artigo "Reivindicação de Bouvard e Pécuchet", publicado no jornal *La Nación* em 1954, aquele a ressaltar a atitude de rompimento de Flaubert para com o romance realista. O efeito desse rompimento foi conduzir a sua obra para o futuro da literatura que, ainda segundo Borges, estaria sintetizado na relação que Mallarmé antevia entre o propósito do mundo e o projeto do livro, bem como no propósito da "língua infinita" que teceu o *Ulysses*. Para além de toda a pretensão desse traço absoluto do destino da literatura, Otto Maria Carpeaux, em "A época da classe média", no volume VI da sua *História da Literatura Universal*, ressalta a inversão da função do romance operada por Flaubert que, em sua ânsia pela conquista da narrativa perfeita, acabou por destruir o romance, inventando uma nova força para essa escrita, que é o "romance poemático moderno". Carpeaux sublinha ainda que "Madame Bovary é o primeiro romance rigorosamente construído como um poema".[24] A função do romance, que até então fora construído sobre o fundamento da rememoração, daí sua relação com a história e, desse modo, com a memória do mundo, era a de reconstruir a saga dos heróis individualizados e das suas coisas. Com Flaubert o romance deseja oferecer sentidos, o que, tradicionalmente, era tarefa da poesia. Interessante é observar que em Flaubert, portanto, antes mesmo da poesia simbolista, marco da poesia moderna, são oferecidos "sentidos" mediante o uso de palavras e de coisas, isto é, da recordação que as coisas e as palavras criam através das alusões.

24 CARPEAUX, Otto Maria. A época da classe média. *História da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1987, p. 1.454. v. VI.

Nietzsche e o poder de esquecer

Diante de toda essa gama de contorções do discurso literário, que são também as contorções da vida humana, poderíamos dizer que na literatura moderna reside uma questão inexorável a todos que com ela se contorcem: a da capacidade daquele que escreve de se sentir partícipe de seu próprio ponto de vista, isto é, a capacidade de agir contra si mesmo, capacidade de se esquecer de si. Nietzsche, em 1874, na segunda de suas *Considerações extemporâneas*, "Da utilidade e desvantagem da história para a vida", fala de uma nova felicidade construída sobre a capacidade de "poder esquecer", e complementa:

> [...] é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver. Ou para explicar-me ainda mais simplesmente sobre o meu tema: *há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização.* [...] *o histórico e o a-histórico são igualmente necessários para a saúde dos indivíduos, dos povos e das culturas.*[25]

O filósofo alemão faz uma distinção crucial entre os que ele chama de homens de cultura, aqueles burgueses da modernização industrial da Alemanha do final do século XIX, paralisados com o seu saber conquistado graças à prosperidade econômica que os torna incapazes de esquecer, pois estão presos ao seu passado e obcecados por acumular, e aqueles que atuam de uma maneira intempestiva, isto é, contra o tempo e, portanto, sobre o tempo e a favor de um tempo vindouro. A posição anticlerical de Nietzsche ainda é muito produtiva para a análise da nossa modernidade. Giorgio Agamben observa a relação entre a concepção de tempo histórico progressista do capitalismo e o rito cristão na sua indisposição em esquecer e devolver potência ao que está petrificado pelo rito. Posicionar-se contra o tempo acumulativo cristão-capitalista dos homens da cultura e da ciência para Nietzsche seria um antídoto ao utilitarismo em arte e à concepção finalista de mundo, mundo esse que deveria ser pensado sem messianismo e sem pragmatismo. Isso resulta numa posição de se estar "com" e "contra" a história, "com" e "contra" a memória do mundo.

25 NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Considerações extemporâneas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58.

O sentir-se inseguro em um mundo sem verdades absolutas dos poetas simbolistas resultou num ocultismo, que em alguns poetas estará balizado pela disciplina formal parnasiana do *l'art pour l'art*. Essa insegurança é sintoma de uma fadiga intelectual, um atestado de falência do intelectualismo cientificista e do processo acelerado de industrialização e de acumulação do capital. Otto Maria Carpeaux assinalava em 1966 que "Nietzsche criou o simbolismo alemão". Com Nietzsche e com o simbolismo, um novo tipo de paganismo apresenta-se, um "gnosticismo" fruto da síntese de elementos gregos, cristãos e orientais. Baudelaire criaria sua própria seita "gnóstica" em cujo centro estava Lúcifer.[26] O "gnosticismo", como seita pagã, seria mais apropriado ao pensamento por enigmas, isto é, ao pensamento alegórico de Baudelaire, do que o cristianismo em sua pureza e afirmação de identidade. O anacronismo que disso deriva pode ser percebido naquelas concepções de tradição literária herdeiras do pensamento neopagão e extemporâneo dos simbolistas, como é o caso da concepção de tradição de T.S. Eliot. Nesse sentido sinalizou ainda Otto Maria Carpeaux:

> Como americano, estrangeiro dentro da civilização europeia, não conhece fronteiras nacionais, mobiliza Ésquilo e Virgílio, Dante e Baudelaire, todas as literaturas de todos os tempos e países contra o "Waste Land" que lhe deve o apelido, criando um modernismo "sui generis", o modernismo reacionário.[27]

Se foi reacionário ou não, como o julga Carpeaux, caberia, então, hoje, a nós refletirmos sobre essa reação de Eliot? Reação contra que? Para o poeta norte-americano o fim da democracia moderna do século XIX e o fim do romantismo foram os responsáveis pela catástrofe na qual estava imersa a cultura europeia do primeiro pós-guerra. Daí seu modernismo passar pela redescoberta da obra de John Donne, poeta barroco

26 O filósofo italiano Mario Perniola, ao analisar a cultura e a arte do nosso tempo, vem remarcando o diagnóstico de que há um retorno do paganismo e do politeísmo e que essa volta não está ligada ao niilismo, da mesma forma que não está relacionada a um modo esteticista de nos relacionarmos com a cultura. Perniola recorre ao livro de Marc Auge para reafirmar o caráter de não sublimação e não relacionamento ou de qualquer intimidade entre homem e divindade do paganismo. A possessão pagã não tem nada a ver com comunhão, os deuses são potências e não pessoas. O culto pagão é uma prática rigorosamente impessoal. Cf. PERNIOLA, Mario. *Enigmas, egipcio, barroco, neo-barroco en la sociedad y el arte*. Trad. Javier Melenchón. Murcia: CedeaC. 2006. Nesse sentido, pode-se compreender também como o paganismo ou o gnosticismo dos simbolistas está de acordo com a despersonalização da poesia empreendida por aqueles artistas.

27 CARPEAUX, Otto Maria. Literatura e realidade. *História da Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Edições. O Cruzeiro, 1966, p. 3.215. v. VII.

que criou, no poema "A relíquia", um extraordinário espaço intermediário entre a coisa, a palavra e o homem, com a montagem "túmulo-mulher-pedra",[28] e de Gerard Manley Hopkins, poeta neorromântico e padre jesuíta do século XIX. E muito ainda há que se dizer do pessimismo e do esteticismo de Eliot, os quais atestam suas relações textuais e de pensamento com o simbolismo francês, não no que se refere ao anticlericalismo, mas na negação da modernidade capitalista e liberal e na sua admiração pelos autores dos séculos XVII e XVIII. Sabemos, mediante o estudo de Walter Benjamin, que Baudelaire era um admirador dos jesuítas.[29] Em meu ensaio "O jardim imemorial *As flores do mal* e as formas primordiais da arte",[30] tentei demonstrar o quanto essa admiração pelos jesuítas da parte de Baudelaire, como posteriormente da parte de Benjamin, relaciona-se à leitura de ambos da obra de Baltasar Gracián, em especial no que se refere a uma estética da ausência, da falta, do caráter "inexperimentável" e, portanto, não acumulável nem transferível, do saber decorrente do discurso poético. Em *Agudeza y arte de ingenio*, o padre jesuíta recomenda:

> [...] quien dice misterio, dice preñez, [...]. Las contingencias son la ordinaria materia de los misterios [...]. Fúndase el misterio tanto en lo positivo como en lo negativo de las circunstancias, y hácese el reparo, así en la que concurre como en la que faltó, si bien es menester más fundamento cuando se forma por carencia.[31]

Nesse sentido, os jesuítas reaparecem no pensamento sobre a modernidade como antimodernos que foram, inclusive quando permitiram um cristianismo sincrético nas missões da China e do Brasil, aproximando-o tanto do confucionismo como da religiosidade dos índios da América Latina. Talvez Nietzsche pudesse ver os jesuítas com esse novo olhar e, desse modo, os deixasse livres do seu julgamento de criarem a noção de fim, de fenecimento da humanidade que enfraquece porque nada há mais para se realizar já que o fim do mundo e o tempo da redenção estariam próximos. Há que se sublinhar que a expressão discursiva, portanto vital, de Baltasar Gracián é a "carencia", a expressão que se faz por ausência. Esse é o

28 Augusto de Campos em sua tradução do poema "A relíquia" chama a atenção para essa montagem "túmulo--mulher". Cf. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

29 Cf. BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

30 Cf. SCRAMIM, Susana. O jardim imemorial: *As flores do mal* e as formas primordiais da arte. *Alea*, Revista do Departamento de Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 9, 2008.

31 GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madri: Editorial Castalia, p. 89, 2001.

reconhecimento de uma negatividade do saber decorrente da poesia por parte desses mesmos jesuítas. De um saber não consciente, não cumulativo, não comunicável, portanto, intransferível por meio de heranças e espólios.

Romper a paralisia decorrente do recebimento da herança é tarefa nossa, "roubar o silêncio", para utilizar aqui o título do último livro de poemas de Marcos Siscar,[32] e, dessa maneira, acertar nossas contas com a modernidade, adquirir capacidade de "esquecer" para, então, poder lembrar.

Esquecer para lembrar

Já referimos no início deste estudo que, em *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico* e em "A potência do pensamento", Paolo Virno e Giorgio Agamben nos relembram de que "dynamis" para Aristóteles é potência que permite lembrar porque deriva de uma privação, de uma falta; desse modo, poderíamos pensar a "dynamis" como a força que permite lembrar. No entanto, essa força não é a de transformar a recordação em realidade, não é a força de fazer inventários.

Os narradores dos romances de Milton Hatoum assumem a tarefa de fazer os inventários da memória do seu mundo particular. Contudo, seja decorrente de uma personalidade esquizóide, no caso da narradora que ficou reclusa em uma clínica psiquiátrica durante anos, em *Relato de um certo Oriente*; seja por tentar responder para si mesmo sobre a verdadeira identidade de seu pai, no caso de Nael, o professor de literatura e filho bastardo de um dos irmãos da família na qual sua mãe trabalhava como empregada, em *Dois irmãos*; ou seja por dever de ofício do advogado Lavo em reconstruir os fatos para tentar compreender como se chegou à degradação da cidade, mas também, por amor ao amigo Mundo, tentar compreender como essa degradação fez parte de sua vida, em *Cinzas do Norte*; esses narradores percorrem o caminho inverso ao do relato realista ou naturalista da prosa cujo objetivo é o de verificar e reviver os fatos. Participando do destino de Flaubert,[33] o relato de Hatoum

32 Cf. SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

33 Samuel Titan Jr. já sublinhou a herança de Flaubert no trabalho de Milton Hatoum. Titan desenha o arco que vai desde o "Un coeur simple", com a história da velha criada e a lembrança do sobrinho viajando por mares longínquos cuja única lembrança se materializa num papagaio, passa pelo papagaio "Laure" em *Relato de um certo Oriente*, pela empregada doméstica "Domingas" de *Dois irmãos* e o desejo de escrever a história moral de sua geração em *Cinzas do Norte*. Esse desenho apresenta o engano geral da humanidade, um engano acerca da verdadeira natureza das coisas. Engano e estupidez humanos estão nessas obras correlacionados.

se enfrenta com seu próprio destino: o rompimento com o idealismo que constitui o princípio ativo da construção das obras desses autores. O idealismo, herança do romantismo, nos dois trabalhos, é o estilo. Há uma busca obsessiva pela palavra certeira e a frase justa, que não é propriamente *l'art pour l'art*. Esse idealismo estilístico não se materializa somente como "objetivização" da forma, mas antes por uma opção pelos temas humanos que serão vistos e trabalhados pela mão de um ser de exceção, um narrador incluído naquilo que poderíamos pensar como uma "cultura humanista". Os narradores dos romances de Milton Hatoum são seres de exceção. A narradora principal do *Relato de um certo Oriente* é uma moça que passa anos em tratamento psicológico. Nael, de *Dois irmãos*, é um professor de literatura do Liceu Rui Barbosa. O narrador de *Cinzas do Norte* é o advogado Lavo. Tomando os narradores como seres de exceção, a literatura se enfrenta com suas questões mais próprias que não deixam de gerar os mesmos impasses. Como sair da constatação de que tudo ao seu redor é um oceano de imbecilidades as quais somente o narrador é capaz de reconhecer? Como sair do impasse de que somente ele, o narrador, é capaz de apresentar a estupidez humana com força de verdade pela ironia objetiva de sua arte estilística? Questões como essas habitam o presente da literatura: como sair do impasse da função analítica do desmascaramento e da função ativa, não no sentido de "dynamis", mas no de ato propriamente dito, de toda a "education"? Essa não é uma questão restrita à modernidade literária, digamos que ela pertence ao âmbito do trabalho artístico e, portanto, é extemporânea. Contudo, transpondo essa discussão para a arte moderna, surge a questão: como sair dos impasses enfrentados e muitas vezes criados pelas vanguardas, sejam elas formalistas ou socialistas?

Algumas obras já discutiram e questionaram tais problemas. Mesmo anacronicamente, ainda é interessante lembrar aquele "destino" da obra de Flaubert, evocado por Borges, retomado por Augusto de Campos, de que o escritor francês já não queria escrever mais romances.[34] O destino do romance de Flaubert era o livro-mundo

A vingança moral que Flaubert quer aplicar à estupidez humana se assemelha ao desejo de Milton Hatoum de escrever a história moral de sua geração; entretanto, acabam ambos por enfrentar os mesmos impasses.

34 Borges, já aos 23 anos, sinaliza sua preferência pela expressão literária na qual o "eu" esteja suprimido e a forma artística vinculada à força informe da arte. No primeiro número da revista mural *Prisma*, publicada em Buenos Aires, em 1922, Borges critica aquele que faz "um soneto para colocar uma linha e dizer em duzentas páginas o que caberia dizer em duas linhas. (Desde já se pode assegurar que o romance, essa coisa maciça arquitetada pela superstição do eu, vai desaparecer, como sucedeu com a epopeia e com outras categorias dilatadas.)" Cf. SCHWARTZ, Jorge. Polêmicas, manifestos e textos críticos. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, Iluminuras, Fapesp, 1995, p. 113.

de Mallarmé e o livro da língua infinita do *Ulysses*. Escrever um romance-poema era a meta da modernidade anacrônica de Flaubert, o que não quer dizer escrever um poema formalista, e sim escrever um romance em que a habilidade de produzir relatos cedesse lugar ao poder de produzir ausências, produzir esquecimentos. Essa se constituiria, talvez, na marca indelével do presente na literatura.[35]

Em *Relato de um certo Oriente*, quando a narradora reencontra em Manaus o fotógrafo Dorner numa praça à beira-rio, a cena que descreve esse encontro opera uma combinação sinfônica entre o burburinho produzido pelo movimento da cidade na selva, os sons da tempestade que golpeava o teto da igreja na qual eles se abrigaram do temporal e o diálogo entre a narradora e o fotógrafo alemão. O barulho da chuva alterava o volume da voz de Dorner que contava à moça alguns fatos de sua longa permanência em Manaus. Para esquivar-se de falar sobre sua própria vida, a narradora apressava-se em perguntar sobre a vida dos amigos, vizinhos e conhecidos da cidade, isto é, sobre a vida imbecil da província. No entanto, eles não conseguiram por muito tempo manter o ritmo tolo dessa conversação, um tipo de composição polifônica que, além de revelar a ironia amarga do texto, se apresenta como insustentável. A força do romance-poema logo irromperia e o que fora esquecido retorna e oferece os sentidos que a prosa do romance não alcança. E mais uma composição é orquestrada. Ao mesmo tempo em que a narradora deseja desvencilhar-se de Dorner, outra temporalidade corre ao lado, a das aulas de música do passado, lá onde toca a sonata *A menina e a morte*, de Schubert. À imbecilidade da vida na província se superpõe uma abertura para o acontecimento dos sentidos do relato cujo efeito não será manifesto nesse momento e em nenhum outro momento do texto. Eles, os sentidos, serão construídos fora do relato, num outro lugar, ou seja, no lugar da ausência do sentido do romance e da vida, o que não deixa de ser a existência mesma da própria poesia. A propósito, é interessante ainda assinalar outro fluxo paralelo, a composição também de uma polifonia ausente, que são os poemas ausentes de Antenor Laval em *Dois irmãos*. Os versos que, estando ali presentes na composição do texto, nunca aparecem – apenas a pasta preta de Laval é encontrada depois por Nael – e isso não anula a força da música ausente de seus versos que se apresentam, dessa forma, como nota principal da partitura. O acontecimento poético novamente

35 Sobre o conceito de presente e de literatura do presente desenvolvi um estudo fundamentado no conceito de ruína e história cultural petrificada de Walter Benjamin, bem como no conceito de "aporia" de Giorgio Agamben. Esse estudo se materializou no meu livro *Literatura do presente*: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Universitária Argos, 2007.

é uma sinfonia silenciosa, recordações, relíquias de uma poesia desaparecida, silenciada, mas presente. A relíquia, nesse caso, são os versos de Rimbaud, poeta que silenciou a poesia, e de Baudelaire, poeta da paradoxal revolta contra a modernidade burguesa. Os versos de Rimbaud não estão ali, mas se ouvem:

> [...]
> *J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,*
> *Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,*
> *La circulation des sèves inouïes,*
> *Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !* [...][36]

É Laval quem recita os versos para os alunos durante as aulas de língua francesa, mas a voz do poema está ausente, sua presença é apenas uma recordação do narrador, uma relíquia. "Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves do seu adorado simbolista francês. Quem entendia essas imagens fulgurantes?"[37] Tampouco a voz dos poemas de Baudelaire está ali, mas há a força da ausência a oferecer potência ao poema, ao romance e ao romance-poema. Na aula que antecedeu a sua prisão política pelo regime militar, Laval escreveu com mão trêmula de pavor os versos de um poema dos quais o narrador só compreendeu um: "*Je dis: Que cherchent-ils au ciel, toutes ces aveugles*? O resto era ilegível, ele se esquecera do título, e por um momento nos lançou um olhar estranho".[38] O poema ficou ilegível para o narrador, mas não era preciso ter olhos para ver, os cegos são os personagens principais do romance.

36 RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres poetiques*. Paris: Pocket France. 1998, p. 56.

[...]
Sonhei que a noite verde em neves alvacentas
Beijava, lenta, o olhar dos mares com mil coros,
Soube a circulação das seivas suculentas
E o acordar louro e azul dos fósforos canoros!
[...]

Tradução que ofereceu Augusto de Campos ao poema "Le bateau ivre". Cf. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

37 HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 36.

38 Idem, p. 189.

[...]
Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. O cité !
Pendant qu'autour de nous chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, toutes ces aveugles?[39]

Não estar visível não quer dizer que ele, o poema, não esteja ali, a latejar, a tocar a sua música ausente. Não há necessidade de olhos para ver nem direcionar esses mesmos olhos para o céu, o que importa para o romance-poema é cruzar o "silêncio infinito". Em *Relato de um certo Oriente*, os olhos que veem mais do que a mera realidade também são personagens que produzem ausências. A narradora apresenta-nos o procedimento pelo qual compôs a sua sinfonia: "Para te revelar [...] que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas [...]".[40] Há um poema, que permanece inédito, intitulado justamente "Os olhos da memória", que Milton Hatoum compôs paralelamente à escrita do *Relato*.... . É o poema da morte e a menina. Outra sinfonia ausente. E se igualmente refletimos sobre a arte que o personagem Mundo quer produzir no livro *Cinzas do Norte*, veremos que, mais do que produzir um fazer artístico, a arte de Mundo cria um "desejo de ser arte", visto que sua arte nunca se completou, nunca se apresentou como acabada e perfeita. Nesse sentido, outra sinfonia pode ser ouvida nesse silêncio: a da literatura do presente.

39 [...]
Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu,

Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,
Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo,
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?

Tradução que ofereceu ao poema "Les aveugles", de Baudelaire, o poeta Ivan Junqueira. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 342.

40 HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 166.

Literatura do presente

Walter Benjamin escreveu o seu trabalho sobre o drama barroco alemão motivado por esse conceito do presente, isto é, um presente artístico-filosófico. O que Benjamin buscava eram "as formas primordiais" da arte, intimamente ligadas ao próprio conceito de origem desenvolvido nesse mesmo trabalho. Encontrou as "formas originárias" do drama barroco alemão no século XVII e XVIII e detectou como elas sobreviviam nas "formas originárias" do expressionismo alemão da primeira década do século XX. Além de formular uma teoria das "formas primordiais" na arte, baseado na leitura de Goethe sobre as "formas originárias", Walter Benjamin produz um conceito de tempo, ou melhor, de tempo presente na arte. O tempo presente se constitui com base no conceito de "forma originária".

Desse modo, as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário que incluem um "não fazer" e reafirmam, ao contrário, apenas um "querer" fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de "fazer" literatura. Walter Benjamin detecta essa modulação de arte do presente no barroco do século XVIII e no expressionismo. Partindo desse método, que deve ser entendido como um procedimento crítico, essa comunidade do presente pode ser aumentada mediante uma modulação desses mesmos procedimentos na arte. Assim, uma tentativa de fazer conjunto crítico dessas obras, abrigando-as em uma nova tendência ou grupo, estará sempre marcada por sua mais fiel característica: a de ser incompleta ou de ser provisória, uma vez que obras serão justamente analisadas com base em um "querer ser" e não efetivamente em um "ser" arte. É daqui que surge a posição política de algumas obras do presente de abdicarem definitivamente da característica de "ser arte". Esse "abandono" pode levar a uma ultrapassagem dos limites de mediação entre a realidade e a ficção, limites entre os quais a arte modernista se situa, assumindo-se como uma prática fluida que promove o trânsito entre as fronteiras dos gêneros da crítica e da ficção ou ainda levando à enunciação de uma forte negatividade ativa. Nesse sentido, a arte do presente, ou ainda, a literatura do presente é ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente.

Caberia ainda lembrar, para terminar esta análise sobre o trabalho poético desenvolvido por Milton Hatoum, o que Augusto de Campos apontava como o Flaubert que faz falta, aquele do projeto de livro inacabado, de *Bouvard e Pécuchet*, o livro dos

dois copistas que tentam registrar a memória do mundo, "protofiguras" de Pierre Menard e de Funes. A arte que resulta desse empreendimento dos copistas é o livro-gênio cujo sentido, como bem lembra Augusto de Campos, Flaubert tenta mimetizar no verbete de seu *Dicionário de ideias feitas*. No dicionário de Flaubert, segundo a correspondência do escritor francês, seria a parte final do livro inacabado, *Bouvard e Pécuchet*, gênio pertenceria à categoria dos grandes temas da psicologia, pois que "Gênio – é inútil admirá-lo. Trata-se de uma nevrose".[41] Um livro gênio, perfeito, que deveria ser a memória realista da humanidade, mas que se efetivou como memória artificiosa, produto da ação de um esnobe[42] o qual, como ressalta Paolo Virno, relendo o comentário de Alexandre Kojève sobre o esgotamento da história diagnosticado por Hegel como o "domingo da história", "põe a nu os fundamentos dos conflitos históricos, já que se empenha em representar, mediante uma série de gestos determinados, o contraste que subsiste entre o gesto humano e o ser-dado".[43]

O livro-gênio, isto é, o romance-poema, foi produto da cópia, produto da pós-experiência, da pós-história, da pós-literatura, da pós-crítica e ainda de uma neurose. Voltaram os homens a catar, a copiar e a catalogar a falta de sentido das coisas.

Susana Célia Leandro Scramim é professora na Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC/ UFSC. Escreveu *Literatura do presente:* história e anacronismo dos textos (Argos, 2007). Organizou as edições especiais da revista *Outra travessia* sobre Euclides da Cunha (UFSC), Giorgio Agamben e Georges Bataille (UFSC).

41 FLAUBERT, Gustav. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 299.

42 Giorgio Agamben, em uma das mais interessantes análises sobre a poesia, o seu estudo sobre o seminário de inverno de 1929-30 de Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, isto é, sobre a privação e o suplemento existente entre o homem e o animal, discute a categoria do esnobe em Kojève. Agamben cita como epígrafe ao fragmento intitulado "Snob" o próprio Kojève: "Nessun animale può essere snob". Cf. AGAMBEN, Giorgio. L'uomo e l'animale. *L'aperto*. Torino: Bollati Boringhiere, 2002.

43 VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*. Ensayo sobre el tiempo histórico. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 45.

O rastro do caracol: o dilema da identidade em Bernardo Carvalho

Ivan Marques

Resumo: *Nove noites* é uma das principais retomadas da temática indianista na literatura brasileira contemporânea. O romance combina de modo surpreendente a discussão de um tópico caro à história nacional com o espírito universalista e "o sentimento de não pertencer a nenhum lugar", considerados, por Bernardo Carvalho, constitutivos de sua obra. Por que a decisão de descer ao inferno das próprias raízes? Como se traduz, em *Nove noites*, o enfrentamento da identidade envergonhada? O presente artigo analisa impasses vividos pelo autor nesse difícil retorno às origens. **Palavras-chave**: Bernardo Carvalho, *Nove noites*, Brasil, identidade nacional, indianismo.

***Abstract**: Nine Nights is one of the main retakes of indianism in the contemporary Brazilian literature. The novel associates in a surprising way the discussion about an important topic to the national history with the universalist spirit and "the feeling of belonging to nowhere", that are considered by Bernardo Carvalho as a part of his work. Why did he decide to go down into the hell of his own roots? How does Nine Nights represent the confrontation of an ashamed identity? This article analyses some impasses experimented by the author in this difficult return to the origins.*
***Keywords**: Bernardo Carvalho, Nine Nights, Brazil, national identity, indianism.*

Publicado em 2002, depois de uma prolífica sequência de romances, *Nove noites* rapidamente se tornou uma das obras mais lidas e premiadas da literatura brasileira contemporânea. Ainda hoje, continua a ser celebrado como uma espécie de ponto máximo a que teria aportado Bernardo Carvalho, algo assim como a sua escrita da maturidade. Com entusiasmo, e sem temor do paradoxo, a crítica Beatriz Resende chamou-o de "extraordinário romance da pós-modernidade" e simultaneamente de "clássico".[1] A referência ao pós-moderno já se tornou lugar-comum nos textos sobre o escritor, alimentada em boa medida pelo culto que ele mesmo faz das incertezas, dos deslocamentos, da perda das identidades. Mesmo a qualificação oposta de "clássico" não chega a ser inesperada, uma vez que o romance entrou com força nas "classes" e no rol de leituras obrigatórias do ensino médio, além de ter sido adotado em vestibulares. Num colégio de elite paulistano, a leitura de *Nove noites* tem servido de "aquecimento" para o estudo de *Iracema*, de José de Alencar. Afinal, mesmo separadas por mais de um século, as obras têm em comum a temática do índio e dos choques culturais, e ambas tratam do Brasil, voltando-se para o seu interior mais primitivo. As diferenças são gritantes – na linguagem, nas cores, no espírito, na atmosfera –, tornando meio irônica a utilização de uma obra como introdução "pós-moderna" à outra. Entretanto, por mais que o autor manifeste indiferença pelas questões nacionais e até mesmo recuse a sua *brasilidade*, também é verdade que as semelhanças saltam à vista.

Poema em prosa sobre as nossas origens, *Iracema* é um dos livros fundadores do romance brasileiro. O nome da protagonista, concebido como anagrama de América, contém a cifra de um destino trágico: a virgem dos lábios de mel representa o *sacrifício* das civilizações indígenas que se entregam de corpo e alma ao conquistador branco. Com sua visão nativista, mas ao mesmo tempo conciliatória, Alencar não parecia ver nessa *comunhão* os riscos da destruição dos índios – ao contrário, interpretava-a como o rito de nascimento da própria nacionalidade. Descontada a idealização, seria mesmo possível identificar no dilema da sacerdotisa de Tupã (amar o estrangeiro ou ser leal à sua gente) os traços essenciais de nossa hesitação espiritual entre a "atração da terra" e a "atração do mundo". O olhar romântico cobriu-a de nobreza, de virtudes brancas e aristocráticas, que pertenciam a outro imaginário. Mas a força do símbolo não conhece limites. Definida por Silviano

1 Cf. RESENDE, Beatriz. O trágico radical em Bernardo Carvalho. In: FINAZZI-AGRÓ, Etorre et. al. (orgs.). *Travessias do pós-trágico:* os dilemas de uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2006.

Santiago como "o coração indômito de Pindorama",[2] a índia sacrificada não deixa de ser também um protesto contra a marcha predatória da civilização ocidental. É como se *Iracema* prenunciasse, a despeito do conservadorismo de Alencar, a discussão do imperialismo que viria a se afirmar na segunda metade do século XX – período em que, de acordo com Walnice Nogueira Galvão, o tema do índio voltou com força à literatura brasileira, após um longo silêncio quebrado apenas na década de 1920 pelos modernistas.[3]

Em *Nove noites*, embora o índio não ocupe o primeiro plano – o personagem principal é Buell Quain, o jovem antropólogo americano que se matou em 1939 nas florestas do Brasil, depois de haver passado cinco meses entre os Krahô e quatro meses entre os Trumai –, ele ocupa lugar central. É o *outro* a partir do qual se definem, aos olhos do leitor, as figuras de Buell Quain e do jornalista que narra essa história real e a investigação (real, fictícia) que ele faz em torno de seus mistérios. O narrador sem nome tem a mesma idade do autor do romance, além de várias outras afinidades (biográficas, ideológicas, psicológicas etc.). Para complicar, a foto de Bernardo Carvalho aos seis anos de idade, de mãos dadas com um índio no Xingu, foi escolhida para ilustrar a biografia do escritor na orelha do livro, que assim passa a fazer parte indissociável da narrativa. Mesmo levando em conta a concepção, tantas vezes enfatizada por Carvalho, de que literatura é invenção e não um mero documento, não seria difícil reconhecer, a partir da foto e da projeção dos dados pessoais, o caráter autobiográfico do livro. Uma parte dos acontecimentos pode ser ficção – e normalmente o é, mesmo nos livros de memória –, mas o essencial é essa identificação que, no jogo de duplos construído pelo livro, termina por aproximar Bernardo Carvalho e Buell Quain – nomes cujos fonemas iniciais são exatamente os mesmos.

O narrador começa falando do estrangeiro, mistura sua vida à dele e termina por contar a sua própria história. O antropólogo seria assim uma espécie de *alter ego*, partilhando com ele não apenas o gosto pelas viagens – o romântico fascínio pelas ilhas exóticas –, mas também a ambígua atração que sente pela alteridade. Desajustado em relação aos padrões da cultura americana, Buell Quain escolhe viver a condição de estrangeiro. Deseja excluir a si mesmo do seu campo de visão, e essa busca sem fim acaba conduzindo-o ao *fim do mundo* e ao fim de si mesmo. O Brasil

2 Título do artigo sobre *Iracema* publicado em *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Sobre a temática do índio em Alencar, cf. também BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

3 GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

é o *locus* de seu apoteótico suicídio. Nas entrevistas e depoimentos dados por Bernardo Carvalho, o que mais se repete é a ideia do deslocamento que permite ver as coisas de fora, a "excitação do estranhamento" e "o sentimento de não pertencer a um lugar".[4] É conhecido o desprezo do autor pela *identidade brasileira* e sua baixa estima pelo país iletrado em que lhe coube nascer, sentimentos que estariam na base da criação de seus romances de extrato cosmopolita, habitados por personagens desenraizados, de identidade problemática e frequentemente neuróticos. O apagamento (recalque) das origens produz, além do eterno ressentimento, a busca sempre repetida do *outro* idealizado, conforme observa a psicanalista Maria Rita Kehl.[5]

"Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder." – afirma o narrador no misterioso e enfadonho bordão que percorre o livro. O lugar em que se matou o antropólogo coincide com o *locus* simbólico do seu nascimento. E a pergunta que não lhe foi feita diz respeito aos motivos pelos quais ele se envolveu com tanto ardor na investigação da morte de Buell Quain. Outro modo de enunciá-la seria o seguinte: por que o autor do romance teria decidido rever suas próprias raízes, regressando espontaneamente à floresta inóspita que conheceu, contrariado, em sua infância? Por que – depois de tantas idas ao *outro* – essa resolução de voltar ao *fim de mundo* que é o princípio de si mesmo? Nesse sentido, *Nove noites* estaria próximo do *Quarup*, romance publicado em 1967 por Antonio Callado, no qual um grupo de personagens sai em busca do longínquo centro do Brasil – espécie de nação autêntica –, refletindo o anseio de conhecer o país que o próprio autor experimentara depois de viver na Europa. O movimento rumo à alteridade significa, ao cabo, uma procura da própria identidade – movimento que no Brasil, como se sabe, nunca cessa. Na verdade, os dois polos tendem a misturar-se. Buell Quain, que representaria o *outro*, afinal se confunde com o *mesmo*; e os índios, que seriam uma figuração do *mesmo* – o famigerado símbolo de uma identidade "vergonhosa" –, acabam se tornando objeto de um tão afetado quanto sincero estranhamento.

Em relação aos índios brasileiros, o antropólogo timbra em manter a posição de observador, a qual se agrava pelo distanciamento, antes amedrontado do que neutro, que é próprio da condição de estrangeiro. Buell Quain está ligado à antropologia antirracista de Franz Boas, mas sua desconfiança e sua impaciência em face do

4 Cf. Entrevista com Beatriz Resende, disponível na revista *Z Cultura* <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>. Acesso em: out. 2008.

5 KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 71, mar. 2005.

diferente lembram às vezes o discurso anti-humanista dos colonizadores portugueses e espanhóis em terras americanas, reclamando da selvageria dos "povos sem escrita" (que viviam ainda em estado de natureza) e propondo uma cruzada contra o seu "demonismo".[6] O fato de demonstrar curiosidade pelas paisagens e culturas remotas – que nele também revela a antiquíssima aspiração de um impossível retorno ao Éden – não leva Quain a ter vontade de se misturar com os índios, ou a não ter repulsa por sua comida e seus rituais. Embora possa sentir desejo por nativos, está claro que não deseja tornar-se ele próprio um nativo.

O mesmo ocorre com o narrador nas duas ocasiões em que ele toma contato com os índios. Na infância, acompanhando o pai em suas suicidas viagens aéreas pela floresta, com extremo pavor e péssimo humor, ele conhece o Xingu, os índios que rodeavam o monomotor e as crianças que tentavam arrancar suas roupas: "Pelo que pude entender, queriam me ver nu, me deixar igual a eles" (p. 68). E mais tarde, quando viaja até a tribo dos Krahô para investigar a morte de Quain – e seu próprio passado –, o narrador repete o mesmo comportamento recluso, agressivo e intolerante em relação aos índios. Numa palavra: volta a ser criança, readquirindo na mesma proporção a visão dos índios como selvagens habitantes de um inóspito *fim de mundo* e a "consciência do exótico como parte do inferno" (p. 64). Como não é antropólogo e nem possui "boa alma", rapidamente fica "cheio" dos índios. Executa pela segunda vez o "papel pífio" que fizera na infância, fugindo dos nativos enquanto está abrigado em sua tribo (aceita com desagrado suas pinturas, recusa com covardia a festa e o batismo que lhe oferecem), abandonando-os depois, "como todos os brancos".

Trata-se de uma autocrítica e ao mesmo tempo de uma denúncia, fazendo-nos lembrar do eterno descaso em relação a nossas populações indígenas e mesmo das dizimações perpetradas ao longo da história. Mas o esquecimento de que fala o

6 Em suas cartas, Buell Quain reclama do duro trabalho imposto pelos Krahô: "É muito difícil treinar nativos por aqui. A única forma de me impor a eles é ficando bravo [...]". Essa dificuldade, segundo ele, poderia ser atribuída à "natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira", pois tanto os brasileiros quanto os índios "são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas" (CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 107 e 120). Essas passagens fazem eco aos desabafos do Padre Vieira a respeito da inconstância da gente do Brasil, que ele considera "a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo". Segundo Vieira, o Brasil se inclui entre as nações que recebem tudo sem duvidar ou resistir, mas são "estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natal, e a ser mato como dantes eram". Cf. PÉCORA, Alcir. Vieira, o índio e o corpo místico. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

narrador não é total – haja vista a transformação do índio em tema de romance, tão em desacordo com a paixão de Bernardo Carvalho pelas culturas estrangeiras –, o que não nos impede de reconhecer o caráter preconceituoso de sua visão. Salta aos olhos, por exemplo, o fato de os índios não serem individualizados ou convertidos em autênticos personagens. Mesmo quando são tratados pelos seus nomes, eles permanecem tão inominados quanto os selvagens da *Carta* de Caminha.

Ocorre que o mencionado esquecimento não diz respeito apenas aos índios, mas ao conjunto dos brasileiros. De acordo com Buell Quain, o Brasil "absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas" (p. 121). Do temperamento dos índios teria vindo, por exemplo, o hábito de os brasileiros se contentarem "em fazer seus pedidos à sorte". O narrador inclui o habitante da floresta entre as imagens estereotipadas do país, como o malandro da Lapa e a baiana de Carmem Miranda. Nas fotos do Brasil da década de 1950 guardadas por Andrew Parsons, fotógrafo e amigo de Quain, os índios aparecem ao lado de imagens turísticas do Rio de Janeiro, da festa de Iemanjá, dos blocos do Carnaval etc. Tudo faria parte do mesmo folclore e da mesma falsificação, e não por acaso o narrador evoca imagens do cinema americano para descrever nativos. Em última análise, diríamos que *Nove noites* exibe um tema nacional, acompanhado de uma ideologia francamente antinacionalista, que se traduz no ódio à floresta virgem, ao homem tropical, ao "toque do urucum", às cores abundantes de nossa fisionomia étnica e cultural. O romance vai até os índios, mas com resistência e num passo hesitante, como demonstra o desconforto do menino que aparece na orelha do livro, de mãos dadas com o nativo do Xingu. Em vez da natureza exuberante, a foto apresenta o sol escaldante e a terra árida. No lugar da língua indígena, cujo conhecimento era tão valorizado por autores como José de Alencar, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, o romance traz uma linguagem tão universal quanto insípida, ainda que seduzida por floreios e "cultismos", sobretudo (mas não apenas) nos trechos atribuídos ao segundo narrador, o fazendeiro Manoel Perna.[7]

7 Segundo Bernardo Carvalho, a narração de Manoel Perna, que corresponde às partes em itálico, foi elogiada por vários leitores, embora ele mesmo a considerasse "brega" e dissesse que "nunca teria coragem de escrever daquele jeito" (cf. MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de *Nove noites*, disponível na revista *Trópico*, <pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>, acesso em: out. 2008). Mas o relato do narrador principal – que se pretende jornalístico e objetivo, tal como as nebulosas fotos apresentadas ou mencionadas no livro – também está cheio de "literatura", fantasia e achados poéticos: "A saída de Buell Quain da aldeia pela última vez lembra uma fuga. [...] Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro de quem tentava se livrar." (p. 112). O escritor utiliza, como de hábito, vozes narrativas aparentemente

A verdade é que o subsolo do livro é composto muito mais de literatura estrangeira (Joseph Conrad, Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges) do que de autores brasileiros. Nada mais distante de Bernardo Carvalho que o "ser autóctone" encarnado pelo autor de *Macunaíma*, por exemplo, que nunca saiu do Brasil, "como que temendo perder sua integridade nacional".[8] A linguagem brasileira de Mário, no dizer dele próprio, "já era uma procura de mim, brasileiro", o que também pode ser inversamente compreendido como a busca do país dentro do próprio escritor. O raciocínio de Carvalho é outro: uma espécie de "procura de mim" fora do Brasil – país de analfabetos onde, segundo ele, nem um gênio como Guimarães Rosa consegue ser admitido no cânone internacional[9] –, o que equivale, no caso de *Nove noites*, à procura do Brasil "fora de mim". É evidente a combinação de paranoia e narcisismo. Por todos os lados, nota-se a sombra do ressentimento, um afeto que "não ousa dizer seu nome", conforme sugere Maria Rita Kehl.[10] E o que pensar então dos índios, essa perfeita tradução da incultura nacional? Sem que isso represente a negação dos seus direitos políticos, a resposta seria, como mostra *Nove noites*, o distanciamento total, algo como "eles lá e eu aqui".

Ao contrário dos modernistas e dos tropicalistas, Bernardo Carvalho não projeta no índio nem beleza, nem heroísmo, nem qualquer símbolo de pureza ou plenitude – nenhuma utopia, nenhuma nostalgia. O narrador de *Nove noites* recusa não só a pintura corporal, mas o desafio mais profundo de entrar na pele dos bárbaros, como fez Guimarães Rosa no conto "Meu tio o Iauaretê", dando a palavra ao índio pela primeira vez na literatura brasileira. Mas a perspectiva adotada em *Nove noites* é a *visão de fora*, sem paternalismo, inspirada em Buell Quain e Claude Lévi-Strauss, que também é "personagem" do romance – "ambos eram antropólogos e estrangeiros numa terra estranha" (p. 39). Lévi-Strauss foi muitas vezes acusado de não gostar dos índios e desprezar o Brasil, que segundo ele havia saltado diretamente

distintas que afinal se revelam muito semelhantes. Em *Nove noites*, chama atenção o paralelismo entre os tópicos e o andamento dos dois relatos. Espelhamento algo rígido e improvável – a exemplo da repetição forçada que ambos fazem de seus respectivos bordões –, que certamente visa a organizar a matéria narrada, ao mesmo tempo em que produz duplicidades e novas armadilhas. O que se busca é a indefinição – entre o real e o imaginário, entre o fato e a ficção –, mesmo que ao custo de certa artificialidade, do jogo excessivo e do cerebralismo abusado da "máquina-livro".

8 ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 186.

9 Cf. Entrevista ao jornal *Rascunho*, disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>. Acesso em: out. 2008.

10 KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira, op. cit., p. 163.

do estado da barbárie para a era da tecnologia, sem passar pela civilização. Mas sua obra, incluindo o clássico *Tristes trópicos*, teve um importante papel no combate ao etnocentrismo. O antropólogo francês mostrou que o "pensamento selvagem" não era confuso, perdido na magia ou na obscuridade. Considerou-o, ao contrário, um pensamento ativo, minucioso, obcecado com a ordem e a classificação. Ao mesmo tempo, estava bastante preocupado com a crise agravada em nosso tempo pelo imperialismo arrogante (e verdadeiramente bárbaro) praticado em nome de um ideal "civilizador".[11] Na entrevista ao narrador de *Nove noites*, ele afirma que sua própria cultura hoje está ameaçada: "Falava da ameaça do islã, mas podia estar falando igualmente dos americanos e do imperialismo anglo-saxão" (p. 53).

Nove noites é um romance sobre a diversidade de culturas, escrito sob o impacto do extraordinário atentado de 11 de setembro, que o presidente dos Estados Unidos definiu como "ataque à civilização". O ano de 2001 marcou o fim do ciclo expansivo da economia norte-americana (uma crise sem precedentes, cujos efeitos devastadores depois se espalharam pelo mundo) e o início da "guerra infinita" contra o terrorismo. Os acontecimentos são registrados pelo narrador, que deles sofre inclusive as consequências. Sua investigação sobre a morte de Buell Quain esbarra na paranoia norte-americana, assim como os estudos do antropólogo sobre os índios brasileiros tinham sido vigiados de perto pelo xenófobo Estado Novo de Getúlio Vargas, no tenso período que antecedeu a Segunda Guerra. Logo nos primeiros parágrafos, o narrador anota: "Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes" (p. 13). E o conflito exposto pelo romance, questão cruciante em nosso tempo, é a "guerra das civilizações". Na formulação do governo americano, a luta contra o "mal" e a "barbárie".

O paralelismo novamente salta à vista: dois homens em terra estrangeira, duas culturas, duas investigações, duas guerras... Algo que chama atenção é a coincidência de as duas tragédias, ocorridas em lugares diferentes (o atentado na cidade-símbolo da modernidade e o suicídio na selva primitiva), vitimarem americanos. Ambos os acontecimentos são chocantes – poderíamos dizer bárbaros – e carregam um aspecto sinistro de "tragédia familiar". Estão relacionados, sem dúvida, com uma catástrofe ainda maior, que a ambos precedeu: a destruição de povos e civilizações levada a cabo pela hegemonia europeia e americana. Conforme observou Bartolomé de Las Casas, os espanhois diziam que os índios eram bárbaros, mas a

11 Leia-se, a respeito, o depoimento de Eduardo Viveiros de Castro à *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 nov. 2008. Mais!, p. 4-5.

barbárie que eles sofriam por parte dos espanhois era muito maior. E Montaigne acrescenta: "Cada um chama de barbárie o que não é do seu próprio uso".[12]

Se os Trumai e os Krahô correspondem no imaginário popular à ideia que se faz dos bárbaros, o mesmo poderia ser dito de Buell Quain e de seu suicídio brutal. O que define a existência do antropólogo são a negação da cultura e a regressão à natureza, que ele pratica em suas viagens (intermináveis como na história, contada por seu pai, do navio assombrado que jamais chega à terra firme) e sobretudo na selvageria com que executa sua morte. Também merece nota a inclinação que, a despeito da repulsa, ele apresenta para assumir os pavores e as superstições dos índios. Segundo o fazendeiro Manoel Perna, ao conhecer os Trumai – cujo processo de autodestruição semelhava um "suicídio coletivo" –, Quain "tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade" (p. 57). Podemos acrescentar que o terror permanente dos Trumai – "volta e meia lhe pediam que atirasse contra a escuridão que cercava a aldeia, para afastar os inimigos" (p. 59) – parece uma representação "arquetípica" do próprio pesadelo causado aos americanos pelos "terroristas". A partir da coincidência bastante comentada entre os atentados de 11 de setembro e o imaginário do cinema hollywoodiano, Marcelo Coelho observou que "aquele ato bárbaro não deixava de atender a fantasias paranoicas e autodestrutivas presentes na sociedade norte-americana".[13] É como se o acúmulo de civilização já significasse uma espécie de doença, uma corrosão interna que teria sido finalmente exteriorizada nas ruínas do World Trade Center. Uma civilização que se perde pelas próprias mãos, a exemplo do antropólogo suicida.

Em *Nove noites*, duas profecias mencionadas de passagem apontam para os acontecimentos de 2001. Após o massacre sofrido pelos Krahô – que ocorreu um ano depois da morte de Buell Quain, a mando de fazendeiros – um vidente passou a profetizar "o desaparecimento dos brancos e a transformação dos índios em civilizados" (p. 74). Mas a predição, segundo o narrador, logo caiu em descrédito. Adiante, fazendo certo mistério, ele cita versos do livro *A rosa do povo*, de Drummond – um trecho da "Elegia 1938", poema que traz no título a mesma data de chegada ao Brasil do antropólogo americano: "Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan" (p. 114). Apesar do sentimento de

12 WOLF, Francis. Quem é bárbaro?. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 27-33.

13 COELHO, Marcelo. O imaginário da crise. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*, op. cit., p. 125.

impotência, a enfática sonoridade do último verso manifesta o desejo real de destruir o "mundo caduco" do capitalismo. Destruição que ocorre duas vezes, como vimos, no romance de Bernardo Carvalho: jornalisticamente, no registro da tragédia de 11 de setembro, e simbolicamente, na reconstituição da morte de Buell Quain.

Ao citar o poema de Drummond, o narrador acrescenta uma observação – "cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer" – que faz eco à repetida advertência de Manoel Perna, segundo a qual o destinatário do seu testamento teria talvez a chave de todo o mistério, ao mesmo tempo em que deveria, em sua busca pela verdade, estar preparado para a incerteza absoluta: "Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram aqui" (p. 7). Essa terra é a dos índios, cujo pensamento obscuro (a "escuridade" da língua e da alma indígena era uma das lamentações mais frequentes dos cronistas e missionários europeus) ao cabo se parece muito com a linguagem da poesia, fascinando por esse motivo a ambos os narradores. Bernardo Carvalho não quis dar voz aos bárbaros, mas construiu o romance à semelhança de seu logos selvagem, atraído por esse mundo em que "a verdade está perdida entre todas as contradições".[14]

Eis aí uma surpreendente afinidade: o bisneto do Marechal Rondon, que na infância se embrenhara a contragosto na floresta, novamente se percebe de mãos dadas com o bárbaro, agora movido por esse gosto comum pela indeterminação. Embora voltado para a modernidade, o escritor concebe "à maneira dos índios" esse livro que não trata apenas da derrocada de uma civilização, representada pelos americanos, mas da inevitabilidade de que outras venham à luz e da necessidade de que essas culturas sejam vistas e ouvidas. Em uma das cartas que escreveu anunciando sua morte, Buell Quain pede desculpas por ter fracassado no "projeto brasileiro", mas alegra-se com o fato de que "os índios estão a salvo". E o narrador se pergunta: "A salvo de quê? Ou de quem?" (p. 87). Se pensarmos na chacina sofrida um ano depois, concluiremos que não estavam (não estão) a salvo de nada. Mas o suicídio do antropólogo não terá sido em vão. Ao contrário do que ocorre em *Iracema*, aqui é o homem branco que se sacrifica. Morto em plena selva e enterrado "ali mesmo", no cerrado, numa cova coberta por talos de buriti, Quain termina sua existência confundido com os índios, completamente integrado ao "inferno" do Brasil.

14 Ao comentar em entrevista essa "forma de narrar estranha" dos índios, o escritor acrescenta: "Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade, [...] você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma *literatura à maneira dos índios*" (cf. MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de *Nove noites*, op. cit.; grifo meu).

Se os selvagens de Alencar passam por uma conversão, acompanhada de mudança de nome, Buell Quain também vive a experiência do batismo. Seu nome, na língua dos índios, passa a ser Cãmtwyon. O narrador descobre que "twyon" significa caracol e "cãm", o presente, o aqui e o agora – e se esforça para interpretar a combinação das duas palavras.

Decidi-me por uma interpretação selvagem e um tanto moral: "Cãmtwyon" passou a ser, para mim, ao mesmo tempo a casa do caracol e seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre. "Cãmtwyon" passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui. A imagem me fez lembrar um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: "Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida" (p. 81).

Quain carrega consigo um corpo que é a sua casa, "o seu aqui e o seu agora para sempre" – numa palavra: a sua identidade. A busca exótica do *outro* – que impulsionou todas as viagens e o levou, afinal, a enterrar-se na selva brasileira – exprime, portanto, a dificuldade de aceitar a si mesmo e à sua cultura, vivendo de acordo com seus "vícios". Mas só com a morte (bárbaro excesso) é que o indivíduo pode superar os limites do próprio corpo. Está claro que falamos aqui não apenas da homossexualidade enrustida, mas sobretudo da *nacionalidade envergonhada* de Buell Quain. A opção pelo suicídio, que sela o fracasso de seu "projeto brasileiro", vem comprovar a verdade inscrita no nome indígena. Quanto ao narrador, embora ocupe posição inversa – estando mais próximo do bárbaro que deseja parecer civilizado –, podemos dizer que seu drama é estar submetido ao mesmo "rastro do caracol". Também ele alimenta o sonho de viver como estrangeiro, de livrar-se de sua carga selvagem, de tripular navios de outras nações, ao passo que os acontecimentos (e tome coincidências) o reconduzem o tempo inteiro para um regresso à própria casa, à sua história familiar, à medida do seu país.[15] *Nove noites* é a reconstituição de

15 Num romance posterior, que tem como personagens brasileiros no Japão, Bernardo Carvalho volta a falar da identidade como fardo a ser carregado: "O corpo dela havia ficado tão pequeno. Também ia desaparecer no escuro, como todos os outros, para mostrar aos bisavós que de nada tinha adiantado fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e de toda aquela claridade ofuscante. A sombra estaria no nosso encalço" (CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 113). Sobre os temas da identidade e do deslocamento na obra do escritor, leia-se também o artigo de CHIARELLI, Stefania. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UNB, n. 30, jul./dez. 2007.

um difícil retorno às origens. Essa é a investigação que importa no livro. Espécie de enredo oculto ou de tabu jamais nomeado, ela se impõe naturalmente ao longo da narrativa, enquanto a pesquisa sobre Buell Quain segue acumulando nomes, repetições, pistas e frustrações.

O diagnóstico de Manoel Perna a respeito do antropólogo americano – "Ele foi pego de surpresa por si mesmo" (p. 133) – vale sobretudo para o escritor brasileiro. Mesmo que o enigmático caso de Buell Quain o tenha atraído – caso que Heloísa Alberto Torres temia ver transformado em "vergonha nacional" –, foi o Brasil, em que pese toda a vergonha, que o tomou de surpresa. Bernardo Carvalho sempre se mostrou avesso à ideia da literatura como documento histórico ou sociológico, que segundo ele tornou-se comum no país, sendo uma deficiência diretamente ligada à "fragilidade da identidade nacional".[16] Na produção brasileira contemporânea, ele constata com dissabor uma "volta ao naturalismo" e confessa não ler os autores de hoje porque deseja estar a salvo do "país real".[17] Mas a literatura dita realista e até mesmo o chamado "realismo sujo", que atualmente viceja em diversos países latino-americanos, fazem mais do que apenas fotografar o momento histórico. Considerar o documento como "submissão à realidade", a exemplo do que se fazia no século XIX, nos primórdios da história da fotografia, significa esquecer sua potencialidade estética (segundo Antônio de Alcântara Machado, "no Brasil o documento coincide com a poesia"[18]) e sua ambiguidade constitutiva, dada pela mistura sempre inevitável entre fato e ficção.

Não é isso, todavia, o que acontece em *Nove noites*. "Esse país me persegue", dirá nos Estados Unidos o filho do fotógrafo Andrew Parsons em conversa com o narrador. O romance termina com um lance típico dos finais de telenovela. Ao fazer a viagem de volta, exatamente no momento em que o avião sobrevoa a região onde Quain havia se matado, o narrador trava contato com um rapaz americano que se dirige ao Brasil para estudar os índios. O último parágrafo tem um sabor de esconjuro, como se o narrador desejasse não apenas calar os mortos, mas as próprias "antigas civilizações" às quais pertencem os índios do Brasil.

16 CARVALHO, Bernardo. Minha cegueira. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: USP, FFLCH, DTLLC, n. 8, 2005.

17 "Eu não leio muito a literatura que está sendo feita ao mesmo tempo em que escrevo os meus livros porque tenho uma fragilidade. Isso me atrapalha, cria um país real para mim. Eu não posso ter este país real" (CARVALHO, Bernardo. Entrevista ao jornal *Rascunho*, op. cit.).

18 CAPPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Anos vinte: a São Paulo do *Brás, Bexiga e Barra Funda*. *Remate de males*. Campinas: Unicamp, n. 10, p. 29, 1990.

O encontro com o país, esse "fardo no mundo", é tão indesejado quanto inevitável e se traduz numa verdadeira descida aos infernos, a exemplo do que ocorre em *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Falar dos índios significa defrontar-se não apenas com a "barbárie" e a feiura que tanta repulsa causam ao narrador, mas também expor as barbaridades cometidas pelo "capitalismo selvagem" e a miséria decorrente da "passagem resfolegante dos tratores, niveladoras e caminhões da civilização" (p. 62). Essa selvageria também faz parte da sua memória de filho de fazendeiro nababescamente beneficiado pelo regime militar, em sua estratégia de dominação territorial. Conhecer os índios significa adotá-los como filhos: "São os órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de aliança no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão" (p. 108). E o mais importante: significa, para o narrador, descobrir-se, como eles, também órfão – e sair em busca do seu próprio pai.

A "fragilidade da identidade nacional" é tão grande que o próprio Bernardo Carvalho acaba se envolvendo nessa busca, que ultrapassa os limites de *Nove noites*. Ela se prolonga nos anos seguintes, com a sua decisão de participar do "projeto brasileiro" do grupo Teatro da Vertigem, como dramaturgo do espetáculo *BR-3*. Acompanhando os atores, o escritor faz um mergulho no interior do país, convivendo durante meses com as realidades periféricas de três locais impregnados de Brasil até no nome: as cidades de Brasília e Brasileia, no Acre, e a Vila Brasilândia, na periferia de São Paulo. Essa pesquisa profunda da identidade nacional, embora pareça negar os direitos da imaginação e outros princípios caros a Bernardo Carvalho, é coerente com o percurso anteriormente traçado. Com seu indianismo às avessas, *Nove noites* exprime, ao cabo, o mesmo dilema representado pelo romance de Alencar. Como descendente de Iracema, o escritor se sente dividido entre as raças invasoras e a sua própria gente, entre a admiração pelo estrangeiro e a procura (ressentida, contrariada) da sua frágil identidade. Eis a casa cheia de rachaduras da qual artistas e intelectuais brasileiros sempre partem e à qual sempre retornam, num movimento ininterrupto. "Não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui."

Ivan Marques é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna

Jefferson Agostini Mello

Resumo: A proposta deste artigo é discutir, a partir da leitura do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, as formas de representação do intelectual da cultura no contexto de uma sociedade de consumo. Por meio da análise da posição do narrador-personagem e da forma dissimulada através da qual aborda a matéria trabalhada no romance, tenciona-se demonstrar as articulações entre um novo esteticismo, a forma literária e a sociedade contemporânea. **Palavras-chave:** Sérgio Sant'Anna, metáforas da crítica, literatura contemporânea.

***Abstract**: The goal of this article is to discuss, through the reading of Sérgio Sant'Anna's* Um crime delicado, *ways of representing the intellectual in the context of the consumer society. The analysis of both the narrator position and the dissimulated ways he works the novel material will lead us to appoint correspondences between a new estheticism, literary form and society. **Keywords**: Sérgio Sant'Anna, metaphors of criticism, contemporary literature.*

Pontos de partida

A produção de Sérgio Sant'Anna, dos mais consistentes e inventivos autores da literatura brasileira contemporânea, pode ser entendida como a contraface da estética realista, seja porque o exercício de linguagem, interno aos contos, novelas e romances, estranha o desenrolar da trama, colocando-a em suspensão, seja porque reflete o próprio fazer literário, como se a fábula e o enredo estivessem a serviço da metalinguagem, essa sim a protagonista das histórias.

Mas justamente porque é aberta, fragmentária, ambígua, a ficção de Sant'Anna pode, também, suscitar outras leituras, inclusive a contrapelo, como a que pretendo aqui, examinando como o trabalho da mimese carrega, para dentro da obra, também aspectos da sociedade brasileira, os quais, rearranjados no nível da estrutura, permitem um entendimento oblíquo, por meio da construção *in progress* de uma personagem, da situação do intelectual, mais especificamente do crítico da cultura, no Brasil contemporâneo.

Meu objetivo, na primeira parte deste ensaio, é rastrear tal construção ao longo da obra de Sant'Anna, articulando-a a outro romance brasileiro, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para, num segundo momento, fazer uma leitura mais detida de seu último romance, *Um crime delicado*, de 1997.[1] Será de um exame conjunto do foco narrativo e do enredo que surgirão os elementos para a interpretação, na qual a forma tomará o lugar do conteúdo expresso, ou melhor, na qual a forma se tornará conteúdo, o qual conota a posição do escritor e ou do intelectual na sociedade brasileira contemporânea.

Aliás, em dois ensaios anteriores já se intuem os vínculos de *Um crime delicado* seja com a obra de Machado de Assis, seja com a situação do escritor e da arte no mundo contemporâneo. Em ambos, também, percebe-se um exame mais detido da forma, notadamente do foco narrativo, que é posto em relação, ainda que de modo genérico, com aspectos da sociedade.

Em um estudo de 2001, Regina Dalcastagnè vê como marcas, na literatura brasileira contemporânea, além de – em referência a *Teatro*, de Bernardo Carvalho –

* Este artigo faz parte de pesquisa mais ampla sobre o romance brasileiro contemporâneo que conta com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

1 SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. O romance serviu de base para o filme quase homônimo de Beto Brant, *Crime delicado*, de 2006, no qual se ressalta, principalmente, o aspecto metalinguístico.

"a representação da angústia do escritor contemporâneo",[2] a fragilidade de narradores e personagens, acordes com as diretrizes de um mundo que perdeu a ingenuidade diante da Ciência. Num mundo assim, por consequência, não se pode requerer um narrador "forte". De modo que, "em *Um crime delicado*, deparamo-nos com um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história, Antonio Martins é enredado numa trama que outros manipulam". Ele figura como "um homem que acredita estar construindo o próprio enredo, mas que na verdade, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível".[3] Assim, a ligação com *Dom Casmurro* deriva do fato de Antonio Martins ser

> [...] um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se credenciam a cada palavra que acrescentam ao relato, sucessores do velho Dom Casmurro [...]. Ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe como farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações mais perversas.[4]

Na sequência, espero demonstrar que se confusão ou inocência perpassam a obra, elas são calculadas, funcionando, justamente, para criar cinicamente essa personagem ingênua, com a qual todos simpatizam.

Já para Ângela Dias, em texto de 2006, a crise das fronteiras entre realidade e ficção que se apresenta em *Um crime delicado* vincula-se à lógica cultural do pós-modernismo.[5] Antonio Martins, o narrador do romance, "mobiliza o arsenal da

2 DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos latinoamericanos*, n. 003. Aarhus: Universidad de Aarhus, (Paper), 2001. De fato, só para citar alguns exemplos, além do historiador de *Uma noite em Curitiba*, de Cristóvão Tezza, que ela cita, nos dois últimos romances de Milton Hatoum, *Dois irmãos* e *Cinzas do norte*, os narradores são, respectivamente, um professor e um advogado. Nos romances de Bernardo Carvalho, *Nove noites* e *Mongólia*, os protagonistas são um antropólogo e um fotógrafo viajante, e os narradores são, respectivamente, um *alterego* do autor, isto é, um escritor, e um diplomata. No último romance de Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, o narrador é um escritor frustrado. Marçal Aquino também usa narradores e/ou protagonistas intelectuais, fotógrafos, arquitetos, engenheiros, escritores. Até mesmo Paulo Lins, que escreve um romance cujo microcosmo é a favela carioca, *Cidade de Deus*, constrói uma das personagens centrais como aspirante a fotógrafo, *alter ego* do autor.

3 Idem, p. 120-121.

4 Idem, p. 121.

5 DIAS, Ângela Maria. Narrar ou perecer: Sérgio Sant'Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), n. 9, p. 259-268, 2006.

mistificação pós-moderna e, em sua fútil tagarelice, termina por mimetizar o bovarismo das ficções eletrônicas".[6] O narrador, aqui, ou não é assim tão ingênuo, ou se constitui, ele mesmo, em uma paródia grotesca da crítica contemporânea de matiz pós-modernista. Nesse sentido, Sant'Anna conceberia o seu romance como peça de combate ao realismo, uma vez que a autora não descarta, e parece louvar, a ideia de que a ficção não deve referir-se ao real. Ela lê, por exemplo, no romance *Cidade ausente*, de Ricardo Piglia, "uma reflexão sobre a porosidade das mentes e corações às máquinas, na medida em que o espelho midiático invade e formata todas as cenas".[7] Nesse sentido, tanto Piglia quanto Sant'Anna, numa via inaugurada por Machado de Assis, resistiriam ao real implacável pela via da ficção. Em outro momento do texto, afirma Dias, *Um crime delicado* seria habilmente conduzido "para dirimir as fronteiras e desterritorializar premissas sobre a suposta distância entre arte como invenção e vida como experiência concreta".[8] A meu ver, a leitura é ambígua e, ao mesmo tempo, dicotômica, não se perguntando a autora se não haveria uma conexão forte entre o combate ao realismo que a ficção de Sant'Anna enseja e a estética pós-modernista que o narrador mimetiza. Em que medida esses intentos, ao invés de separados, não se articulam?

De todo modo, ambas as leituras acima mencionadas são bastante profícuas, pois vinculam aspectos estruturais do romance ao ideário contemporâneo, indo além de uma interpretação metalinguística da obra e questionando se o conteúdo explícito não estaria comprometido pela forma, implícita, como é organizado. E essa forma, a prosa volúvel de um narrador não fidedigno,[9] a meu ver, precisaria, num próximo passo, ser investigada mais a fundo, já que pode revelar ligações mais evidentes

6 Idem, p. 286.

7 Idem, p. 261.

8 Idem, p. 263.

9 BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. O conceito deriva dessa obra de Wayne C. Booth. Ao analisar a obra de Sterne, *Tristam Shandy*, Booth assinala que "dos múltiplos problemas que o leitor de *Tristam Shandy* partilha com o leitor de ficção moderna, o de se não poder determinar quando o juizo é, ou não, fidedigno, é aqui o mais importante" (p. 253). Se, de um lado, as "deliciosas ambiguidades" do romance "ampliam, permanentemente, a nossa visão das possibilidades da ficção" (idem), de outro, "Tristam torna o nosso caminho atribulado e inseguro" (p. 253). A essa mesma indeterminação, soma-se o aspecto niilista do romance de Sant'Anna, que encontra respaldo no caráter às vezes cínico do narrador. De acordo com Booth, "em qualquer tentativa de criar um romance 'niilista' não caberá nenhuma forma de narração fidedigna. Se o mundo do livro não tem sentido, como pode existir um narrador fidedigno? Em que pode ele ser fidedigno? O próprio conceito de fidedigno pressupõe que se pode dizer uma verdade objetiva em relação a ações e pensamentos" (p. 313).

tanto com a tradição da nossa literatura quanto com aspectos da sociedade brasileira, a qual, deseje ou não o seu autor, e por mais universal que seja o conteúdo expresso, acaba sendo parte compósita do romance.

Em busca do ator autor

Em termos gerais, *Um crime delicado* é a história de um crítico de teatro, Antonio Martins, que escreve, retrospectivamente, uma peça, segundo ele, "de natureza quase processual", contra o artista plástico Vitório Brancatti e sua modelo manca, Inês, por quem o crítico, até então cético e de espírito distanciado, se apaixona perdidamente,[10] e com a qual mantém relações carnais, percebidas, por ela, como estupro, do qual ela o acusa e do qual ele é, ao fim, inocentado. Mas, não contente com a absolvição judicial, Antonio Martins elabora uma defesa de matiz literário, que é, igualmente, uma acusação pública da ingenuidade de Inês e da canalhice de Vitório. Ele quer provar que foi vítima de uma cilada, não apenas porque se recusou a fazer uma crítica de uma obra do pintor, como também porque tentou resgatar Inês das mãos deste. Assim, o estúdio do artista, onde habita a modelo e onde tudo acontece, acaba funcionando como uma espécie de instalação, também com características de peça teatral, onde o crítico adentra para ser incriminado por algo que, segundo ele próprio, não cometeu. Pois, para ele, se violência houve, na hora do ato, esta foi sutil, delicada, resultado, aliás, de sua paixão sincera e avassaladora por Inês e da tentativa de livrá-la das mãos de um crápula.

Chama a atenção, num primeiro momento, a referência à machadiana "flor da moita", Eugênia, seja por causa do defeito na perna de Inês, que o narrador não deixa de ressaltar em mais de uma passagem do relato, seja pelo misto de inocência, graça e amor-próprio atribuídos à modelo. Mas é com *Dom Casmurro* que *Um crime delicado* efetivamente dialoga. As semelhanças começam pelo aspecto de

10 No Brasil, o tema do pintor com a modelo, tópica da pintura do século XIX, aparece, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (*Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese. São Paulo: USP, 2004), pelo menos em dois trabalhos de Almeida Júnior, *O modelo* e *O importuno*. Nesse quadro, um pintor recebe a visita de alguém e a modelo se esconde atrás, pudicamente, de algo que semelha um biombo. O biombo também é um motivo na peça processual de Antonio Martins, só que quem se esconde atrás dele, segundo o narrador, é Vitório Brancatti. É por causa dessas referências artísticas, as quais perpassam o romance, além da ideia de uma luta entre o crítico e o artista pela posse da modelo – no fundo, uma luta pelo verdadeiro sentido da obra (quem é, afinal, que dá *sentido* à obra?) – que o romance incita uma leitura metalinguística.

defesa-acusação pública das duas obras, conduzidas por narradores-protagonistas dotados de grande capacidade argumentativa. São dois intelectuais,[11] um advogado e um crítico teatral. Ambos se valem da prosa narrativa para contar a sua versão dos fatos, jogando a culpa nos outros e se colocando como vítimas de armações espúrias. Mas se, de um lado, consideram-se vítimas, de outro, usam o relato como forma de vingar-se verbalmente de algo que outras personagens supostamente lhes fizeram. Em ambos os romances, o objetivo dos narradores é o de não só sair por cima como também desclassificar os seus adversários, numa espécie de teatro verbal cujos holofotes estão o tempo todo sobre eles próprios.[12] Às outras personagens, principalmente às antagonistas, sobra serem contadas por um narrador que as despreza.[13] Porém, se Machado de Assis mesclava a tradição literária do Ocidente com o que estava na moda a sua época, com o intuito de figurar o intelectual proprietário da segunda metade do século XIX, Sérgio Sant'Anna mistura a tradição literária brasileira com os modismos atuais, para, num jogo paródico nada óbvio, construir a personagem do intelectual de classe média, nosso contemporâneo.

A propósito, não é difícil perseguir a gênese da construção desse intelectual ao longo da obra de Sérgio Sant'Anna, cujo ápice parece ser *Um crime delicado*. Em *Confissões de Ralfo*, de 1975,[14] uma mescla de *Viagens de Gulliver*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, já com referências às teorias estruturalistas e experimentalismos narrativos, o narrador-protagonista é caracterizado como um viajante que aos poucos vai compondo a sua própria personagem. Ele quer tornar-se um escritor profissional, mas, em um julgamento final por seus pares, acaba rejeitado e não pode entrar para o panteão da alta literatura. A sua autobiografia,

11 Uso o termo aqui em sentido amplo, entendendo intelectual como aquele cuja profissão e ou ocupação estão ligadas ao uso da palavra e do conhecimento cultivados.

12 No filme *Crime delicado*, principalmente quando está escrevendo sobre as peças, isto é, exercitando o ato crítico, a personagem Antonio Martins também parece estar sob os holofotes de um palco, ainda que a luz seja a de um abajur, num quarto escuro.

13 É preciso deixar claro que a interpretação de *Dom Casmurro* em que me baseio é a que inicia com Hellen Caldwell (*The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960), passa por Silviano Santiago (Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978; cf. do mesmo autor: Uma literatura anfíbia. *Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004), John Gledson (*Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de* Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997), e tem seu ponto de chegada em Roberto Schwarz (*Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

14 SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo:* uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

em tom evidentemente satírico, inverte os termos e se dá à medida que acontece, do presente para o futuro, podendo ser lida, entre outras coisas, como uma crítica tanto à ditadura militar quanto às instituições ocidentais (o hospital, a cadeia, as cidades, o Império etc.), alegorizadas pelos lugares por onde passa a personagem e pela própria forma transgressora da narrativa.

Na novela "A senhorita Simpson", de 1989,[15] a sátira vira ironia sutil, não obstante persistam o mesmo foco narrativo de narrador-protagonista e a transformação desse narrador em escritor e viajante, ao final da história. Surge aí, pela primeira vez, a dúvida quanto a *possíveis* estupros que o narrador *teria* cometido, dúvida essa corroborada pela ambiguidade estilística, entre o sério e o cômico, e pela técnica refinada, que atenua e até justifica o suposto ocorrido, sintetizada em expressões como "tapando delicadamente a boca" e "inocência bruta de um animal".[16] Portanto, se o narrador de *Confissões de Ralfo* expunha-se mais, e era, de certo modo, confiável, aqui já não se deve acreditar em tudo o que se lê.

O mesmo vale para a "Breve história do espírito", de 1991,[17] novela em que o narrador, outra vez protagonista, é um crítico cultural que acaba engravidando a ex-melhor amiga, agora quase-futura esposa, e precisa dar um jeito de sustentar o filho que vem por aí. Para isso, candidata-se a um emprego de redator de textos de uma igreja protestante e acaba convencido, por um dos concorrentes, que o espera ao final do teste, a escrever folhetos para a venda de lotes de um cemitério do qual o outro é corretor. Aflige-o, no entanto, empregar a nobre literatura, que pretendia usar na escrita de seus primeiros contos, para fins que ele, a princípio, não considera dignos. Mas como ele possui um estilo tão deslizante quanto o do vendedor de

15 Idem. A senhorita Simpson. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

16 Vejam-se os termos com que o narrador descreve a sua relação com Ana, namorada da ex-mulher: "Antes que ela pudesse voltar a si, ergui-me e depois deitei-me sobre ela. 'Não, não', ela pediu, mas era tarde. Penetrei-a de um só golpe. Foi fácil: ela estava inundada do gozo anterior. Como descrever essa sensação de estar perdido dentro da umidade morna de uma mulher? Talvez dessa forma mesmo. Só que, curiosamente, não apenas não havia mais quatro mulheres [com as quais o narrador se relaciona durante a novela], como também não restava nem mesmo uma, que fosse identificável. Pois o que subsistia era apenas eu, Pedro Paulo, em meu egoísmo absoluto, tapando delicadamente a boca de Ana, para que ela não pudesse protestar. Ou talvez não subsistisse nem mesmo este 'eu', porque tal pronome é inadmissível quando a consciência se perde no todo, com a inocência bruta de um animal. Foi uma coisa rápida, porque eu me excitara demais. Depois, como sempre, aquele vazio e a volta penosa à realidade que abrigava, inclusive, uma hipótese um tanto sombria: poderia ter sido um estupro, mais uma vez?"

17 SANT'ANNA, Sérgio. Breve história do espírito. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

lotes, estilo esse incorporado no artigo do teste escrito para a vaga de redator, não sabemos até que ponto ele já não seja um vendedor, mascarado, entretanto, de intelectual.

Por fim, em "O monstro", de 1994,[18] é um professor de filosofia que comete um crime hediondo, um estupro seguido de morte, contra uma deficiente visual. Em entrevista a um jornal sensacionalista, na cadeia, o assassino busca amenizar publicamente a sua culpa, colocando-se, ao fim, como mero coadjuvante de um crime em que, se tomou parte, foi por causa de sua namorada, que o incentivou deveras, mas que, àquela altura, já havia se suicidado e, consequentemente, não poderia contestar a sua versão da história.

Há, portanto, na obra de Sérgio Sant'Anna, certa obsessão pelos mesmos temas e motivos: a própria arte literária, o intelectual como personagem e o estupro como possibilidade, mas jamais assumido inteiramente pelos protagonistas que o teriam cometido. Esses temas se combinam, uma vez que a sempre possível, mas não evidente, violação de um corpo feminino estranho (defeituoso ou estrangeiro) é também uma metáfora do tênue limite entre realidade e ficção, verdade e mentira, e, fundamentalmente, da própria obra de arte numa sociedade consumista e fetichista. O problemático é que, em todos os casos, quem põe em dúvida o estupro, ou atenua o crime, é o próprio narrador-protagonista, de maneira que a palavra final sobre ter havido ou não a violência depende do ponto de vista de um intelectual munido do dom da palavra e disposto a usá-la contra quem o desafiar.[19]

Leituras ao gosto do freguês

Em sua análise da obra *Tristam Shandy*, de Sterne, Wayne C. Booth escreve que "a amizade que sentimos [para com o narrador] é, num aspecto, mais completa do que qualquer amizade na vida real, porque sabemos tudo quanto há a saber sobre

18 SANT'ANNA, Sérgio. O monstro. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

19 Esta é uma das premissas de um artigo sobre a representação do intelectual na obra de Sérgio Sant'Anna. Embora visando-os para outros fins, e sem esgotá-los, os argumentos das autoras guardam semelhanças com os que aqui desenvolvo. Segundo elas, na breve análise de *Um crime delicado*, "devemos nos perguntar se toda a narrativa, afinal, não passa de enganação, de estratégia de um criminoso tentando inocentar-se diante do leitor, iludindo-o por meio de um jogo de palavras. O tempo todo Martins luta para se afirmar como intelectual dotado, antes de tudo, de racionalidade e sensibilidade suficientes para atestar sua inocência". EBLE, Laeticia Jensen e ARAGÃO, Liana. O autor e seus cúmplices: o intelectual na obra recente de Sérgio Sant'Anna. *Cerrados*. Brasília: UNB, n. 21, p. 155-166, 2006. Observo, apenas, que o narrador nem sempre quer passar por racional e sensível. Há vários momentos, ao longo da narrativa, em que prefere se expor como patético, sempre, claro, com segundas intenções.

Tristam e vemos o mundo como ele vê". Ainda, "os nossos interesses correspondem aos seus interesses e, assim, o seu estilo de vida é usado num contexto mais amplo, que ajuda a dar-lhe vida; neste aspecto, a nossa relação é mais de identificação do que de amizade, apesar dos muitos aspectos em que 'mantemos a nossa distância'".[20]

Hoje, depois da alardeada crise dos metarrelatos (Lyotard), reconhece-se a precariedade das interpretações totalizantes, aquelas que buscam resgatar o "elo perdido", isto é, o sentido original do texto. Nesse caso, aquelas como as de Booth, que pretendem averiguar a intenção do autor implícito, estão cada vez mais desprestigiadas. Não obstante, podem ser muito úteis se não forem acatadas de modo ortodoxo, ainda mais num contexto em que o discurso ficcional é lido como qualquer outro, sem distância, isto é, com mais atenção ao conteúdo expresso do que à estrutura. Em outras palavras, as tradições críticas que se detiveram ao que era específico do literário podem despertar a atenção do leitor às estratégias de que os autores lançam mão para articular aquele conteúdo. Além disso, mesmo ciente dos múltiplos sentidos da obra de arte na contemporaneidade, evitando-se advogar em termos de sentidos definitivos, é importante não se encarar uma interpretação *apenas como mais uma interpretação*, mas como um indício da posição crítica do leitor. Deste modo, ressalto que, no âmbito deste artigo, optei menos por identificação e amizade ao narrador do que por "manter a distância". Não se trata de uma opção crítica entre outras, mas de uma posição crítica e também política, que busca articular forma literária e processo social (há alguma posição crítica que não seja política?).

Tendo examinado, de relance, o estatuto da personagem, trabalhada ao longo da produção de Sant'Anna, e chamado a atenção a suas semelhanças e diferenças com Bentinho, parto agora para um exame mais detalhado do romance, observando o modo como o narrador constrói as personagens e situações e, como, por meio dessa estratégia, exibe-se para o leitor.

Veja-se, primeiramente, o elogio desmedido que, desde o início do relato, o narrador faz à Inês, a modelo, cuja beleza singular teria desestabilizado um sujeito que se pretende excêntrico e recolhido, um crítico que, pelo tipo de profissão que exerce, precisa controlar as emoções. Assim, ele não só se justifica pela forma digressiva do seu texto, resultado de seu "juízo – e não apenas crítico – ter sofrido as interferências logo depois de conhecê-la",[21] como também informa ao leitor que a crítica que

20 BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*, op.cit., p. 252.

21 SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*, op.cit., p. 19.

elabora depois de assistir à peça *Folhas de outono* poderia ter sofrido interferência, no que tange a sua leitura da personagem feminina, da "imagem de Inês".[22]

Com efeito, o fascínio do narrador pela modelo perpassa todo o livro, embora, eventualmente, ele lance suspeitas de que ela talvez já o conhecesse e estivesse servindo de isca para Vitório Brancatti, sua mulher Lenita e um segundo pintor, Nilton, arrancarem dele um juízo crítico positivo sobre a obra do primeiro, obra para a qual ela posa. O convite para uma exposição, que recebe de Inês, teria, lido retrospectivamente, o intuito de arrastá-lo para uma cilada. Mas o leitor, nesse momento, deve lembrar-se de que está diante de um narrador não confiável, de maneira que o dar a entender que o convite seria uma armação de Vitório, através de Inês, acaba servindo para preparar, e atenuar, o estupro, ou o simples ato sexual, a ser narrado mais tarde, já que ali, também, haverá uma suposta armação do artista para com o crítico. Em todo o caso, mesmo desconfiado dos planos de Vitório, o narrador comparece à exposição, porque deseja ardentemente ver Inês. E quem lá encontra são Inês, não a verdadeira, mas a modelo reproduzida na tela do artista, e Lenita, mulher de Vitório, que o reconhece e lhe pergunta, de chofre, o que achou da pintura, pergunta da qual ele se esquiva e a qual não responde, com medo de se comprometer. A situação o deixa enciumado, pois Inês seria de outro, do artista, e não dele, do crítico. Igualmente, parece confirmar-se a suspeita de "haver caído numa armadilha", como se quisessem ligá-lo a uma obra de segunda categoria.[23] De todo modo, é a decepção amorosa por não vê-la ali que toma conta de Antonio Martins, que àquela altura se sente usado por Inês.

No entanto, e isso deve ser ressaltado, em nenhum momento do relato entende-se que Inês teria se comprometido amorosamente com o crítico. E no convite que lhe envia não há nada que afirme que ela *estaria* na exposição. Além do que em nenhum momento ela esconde a vontade de que ele faça uma crítica à pintura com que, escreve ela, estaria intimamente envolvida. Leia-se um trecho do bilhete que Inês escreve a Antonio Martins:

> [...] não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico![24]

22 Idem, p. 21.

23 Idem, p. 59.

24 Idem, p. 48. Grifos do autor.

Apesar de ambígua, a mensagem não enuncia que Inês *é* a artista, no entanto, o desejo de que ele atue como crítico de um trabalho de que ela faz parte está expresso em termos claros. Mas não é assim que Antonio Martins interpreta o bilhete. E, para se vingar do suposto golpe de Inês, ou melhor, de Vitório por meio de Inês, o crítico convida Maria Luísa, uma jovem e bela atriz de teatro, para ir ao Café que a modelo costuma frequentar, no sentido de causar ciúmes a esta. Confessa ele: "sorri comigo mesmo, porque formaríamos o par perfeito, cada um com seus motivos escusos para estar com o outro".[25] Em seguida, o par segue à casa do crítico e ele falha na hora do sexo, não suportando a entrega peremptória e desmedida da jovem. A cena do fracasso sexual com a atriz é reproduzida na íntegra por Antonio Martins, o que leva o leitor a indagar o motivo da exposição pública de um vexame e se perguntar se não se trata de um artifício por meio do qual Antonio Martins visa a escancarar, primeiramente, as suas fraquezas espirituais e sexuais, para, em seguida, demonstrar a sua ausência de ressentimento e de espírito de vingança. Ora, o intuito de ela ter se oferecido tão abertamente seria, segundo ele, o de se vingar de uma crítica negativa que ele lhe teria feito no passado, expondo publicamente a falha privada de um crítico implacável, o que, antes do acontecido, já lhe apavorava, principalmente por virar motivo de chacota no meio teatral. De maneira que a intenção dele, ao se expor mais ainda em sua peça escrita, é simplesmente demonstrar que está acima do bem e do mal, que não guarda rancores. Só que, antes disso, isto é, antes da escrita do texto que se está lendo, ele fizera uma crítica positiva sobre uma segunda peça em que ela atuara, cujo intuito era agradar-lhe, evitando que ela saísse divulgando, aos quatro ventos, o fracasso sexual dele. Mais ainda, em sua *critique à clef* sobre a peça de Nelson Rodrigues em que ela faz a personagem Lúcia, Antonio Martins pretendera "desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse", inclusive a ela, que sua "lamentável falha [dele] se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições, quando a atriz se dispusera a entregar-se" a ele tão ostensiva e agressivamente, imitando a personagem da peça. Como se percebe, Antonio Martins não dá ponto sem nó e, ao fim, põe a culpa na outra, por sua incapacidade de seduzir o crítico. Se alguém falhou, foi ela, que se entregou grosseiramente.

Portanto, vê-se que, além desse pequeno golpe crítico em que inculpa a outra, a imagem que o narrador vai construindo de si próprio é a de um sujeito que reconhece as suas fraquezas, amorosas e sexuais, exibindo-as inclusive, e que tem grande

25 Idem, p. 65.

senso de justiça, além de ser extremamente tolerante. Voltando a Inês, em momento algum ele a acusará de qualquer maldade, nem mesmo de tê-lo declarado estuprador, preferindo vê-la como um fantoche nas mãos de Vitório.

É o caso de passar, agora, à parte central do romance.

O estupro, se houve, teve lugar no apartamento de Inês, quando esta teria, numa segunda oportunidade, pedido uma crítica à tela em que é modelo. Nesse instante, e dentro do apartamento, como numa iluminação crítica, Martins compreende que tudo consistia numa armadilha dos Brancatti, que teriam feito do imóvel uma instalação, uma obra de arte ou uma peça de teatro, em que estariam presos, como atores, tanto a modelo quanto o crítico, e o objetivo final da trupe, via Inês, seria o de arrancar uma apreciação crítica positiva da obra, de modo a, finalmente, comprometê-lo. Logo, o ato amoroso, ainda que de maneira um tanto violenta, seria um modo do crítico se excluir da cena, desobedecendo ao *script*. Mas, igualmente, seria uma forma de libertar a modelo das mãos de Vitório. De acordo com a visão delirante de Antonio Martins, o que estava sendo travado entre ele e Vitório era, na verdade, um jogo de xadrez estético, cujo movimento, aqui, seria a recusa de fazer uma crítica à obra do artista, o qual, segundo Martins, poderia estar escondido atrás do biombo que separava as duas peças do apartamento. O contragolpe seria a acusação, conduzida pelo artista, de que o crítico estuprara Inês. Não é por outro motivo que, no movimento subsequente, que é o livro em questão, ele pinta Inês como vítima totalmente ingênua diante das manipulações do seu "dono", o verdadeiro criminoso. A sua tática, aí, parece ser a de deslegitimar publicamente a acusadora e o próprio estupro, já que ela não teria consciência dos seus atos. No entanto, ele, o crítico, teria agido o tempo todo por amor, um amor que se apossou dele desde o primeiro momento em que viu Inês e que se consolidou no ato carnal, descrito então, com tintas líricas e clichês, como uma espécie de fusão.

> Correspondendo à delicadeza de sentimentos que eu percebia nela (e em mim próprio), à sua imensa fragilidade, eu evitava pesar sobre Inês, principalmente sobre sua perna mais débil, apoiando-me, onde podia, no divã. Era como se eu estivesse suspenso, pairando, e nenhuma resistência material se interpusesse entre nós. E, liberto de meu corpo e de minha mente atormentada, ao mesmo tempo mais atento do que nunca a ambos, eu me fundia verdadeiramente em Inês, não importa quão ridícula essa frase possa soar.[26]

26 Idem, p. 104.

Foi essa fusão que, segundo o narrador, libertou Inês, por alguns instantes, do jugo psíquico e físico de Brancatti. Repare-se nas locuções "delicadeza de sentimentos", "imensa fragilidade", com que Antonio Martins começa o sumário narrativo. A delicadeza do narrador, que se preocupa deveras com a perna débil de Inês, arranjando-se como podia; o símile seguinte, "era como se"; e, por fim, mantendo a lógica da entrega desmedida a seu leitor, o arremate, em que explicita, pelo clichê literário, a sua inteireza; tudo isso previne o leitor precipitado de que se alguma coisa de terrível aconteceu foi por causa de um possível desmaio de Inês ou incompreensão sua do ocorrido. É claro que, prevenido por sua vez do caráter do narrador, o leitor não pode deixar de notar que o embelezamento do parágrafo é mais uma das falcatruas de Antonio Martins.

E para melhor argumentar em defesa própria, ele escreverá, quase ao final: "se estupro houve, rigorosamente falando", isto é, se Inês não se enganou, ou se não é mero joguete nas mãos de Vitório, "ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma".[27] Assim, Vitório seria, sem dúvida, um criminoso ao fazer da vida de Inês uma obra de arte, aprisionando-a. Em todo caso, sendo o apartamento um cenário, tudo o que ali viesse a acontecer, inclusive um estupro, não poderia ser considerado crime, já que comporia, para o crítico, o jogo cênico. Ou seja, o que é crime para um, para o outro já não é mais: do ponto de vista do narrador, o uso que faz Vitório de Inês, sustentando-a financeiramente para posar para ele, é um crime. Já o que ele, Martins, faz com Inês, a violência sexual, não o é, porque, no fim das contas, teve lugar dentro da obra a qual, entretanto, ele próprio condenara.

Como se percebe, o verdadeiro manipulador da situação não é Vitório, mas o crítico, que se transforma, também, em excelente orador, a oferecer uma versão agradável, e muitas vezes divertida, da história. É ele quem constrói a instalação ou a *performance* final, que é o romance *Um crime delicado*, que a todos aprisiona e ridiculariza. É dele, finalmente, a última palavra nesse texto que transforma a vida em teatro e que o salva, seja do achincalhe público, seja do estatuto de estuprador.

Uma questão de classe

Uma das motivações de Bento Santiago escrever contra Capitu seria, de acordo com Roberto Schwarz, a de reafirmar um modo de ser retrógrado, paternalista, no

27 Idem, p. 127.

momento de sua decadência.[28] As de Antonio Martins parecem também responder a questões locais, porém de ordem contemporânea, pois se ligam ao sentimento de insegurança do intelectual, mais especificamente do crítico cultural, no Brasil.

Recorde-se o zelo do narrador tanto para com o estilo do discurso quanto para com o modo como vai tramando, via "peça de natureza quase processual", uma história em que aparece, se não como vitorioso, ao menos como um cidadão simpático e risível, um tipo de Dom Quixote que abre o seu coração para a audiência. E se isso aparece no geral, também marca o específico.

A carta que Antonio Martins endereça a Inês, logo após o ato sexual, é, ao mesmo tempo, uma declaração de amor e uma explicação do ocorrido, que ele busca traduzir como "momentos mágicos", no afã de evitar que ela julgue por conta própria e o exponha publicamente, de forma equivocada. Eis um fragmento da carta:

> Temo você venha a considerar ridículos tantos arroubos mas ouso dizer que viveria novamente toda uma vida apenas pela repetição, uma vez que fosse, daqueles momentos tão fugazes. Pode ter certeza de que para mim não foi simples sexo, desejo, mas muito mais do que isso. Ah, como gostaria de sondar, assim como os segredos do seu corpo, os de seus pensamentos, Inês.
>
> Entendi você dizer que aquele homem a subjuga; mais do que isso, a escraviza, e vi em seus olhos, Inês, o medo, muito medo. Você parecia um animalzinho assustado e trêmulo ao cair em meus braços, e quisera eu protegê-lo.[29]

Além disso, essa carta, de conteúdo evidentemente melodramático, busca explicitar a escravidão de que Inês era vítima. Não que ela tivesse, de fato, dito isso ao crítico, pois, como ele próprio assinala, ele a "entendeu" dizer, daí que o medo que ela sente talvez não fosse ocasionado por Vitório, mas por Martins mesmo, que acabara de violentá-la.

Porém, relevante para este ensaio é mesmo o fato de Martins frisar que a carta, tendo já circulado, deu margem a chacotas no meio teatral. Por que então a anexa ao relato? Não seria no intuito de redimensionar o conteúdo de uma peça isolada, enquadrando-a no conjunto das justificativas e, assim, exibir-se como bom-moço, humano, sentimental, sujeito a falhas? Pois, embora se tenha valorizado no mercado, a classe teatral, sua maior consumidora, tem-no visto, desde os acontecimentos que

28 SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

29 SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*, op. cit., p. 110-111. Grifos do autor.

acaba de narrar, como "'um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção dos seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime'".[30] Isto é, seu público potencial o vê como alguém frio e calculista, imagem que ele pretende apagar, para dirimir o suposto crime, colocando em primeiro plano o seu coração.

Sem dúvida, atendendo aos festivais literários, aos editoriais dos jornais, aos congressos e palestras universitárias, um crítico cultural precisa, mais do que nunca, preocupar-se com a sua imagem pública, afinal, ele é também um sujeito da mídia. Se, num passado recente, o homem de letras estava economicamente amparado pelos empregos que lhe dispensava a elite econômica e política, e podia, ao menos nas horas vagas, exibir alguns radicalismos,[31] ele vive hoje de empregos precários (Antonio Martins tinha um emprego público, que perdeu após o escândalo) e de bicos, e, desse modo, precisa ter cuidado com o que diz, a favor de quem ou contra quem se posiciona, também para não ser excluído das redes, novo modo de associação em tempos globais.

Por isso, igualmente, evita externar posições críticas muito radicais. O melhor mesmo é falar apenas de arte, indo, como se costuma dizer, "sempre além do social", já que esse aqui talvez não mais exista. Só que, paradoxalmente, o "além do social" do discurso crítico contemporâneo *é* uma implicação do social. A nova arte pela arte, ou a concepção da vida enquanto obra de arte, duas atitudes críticas de que Antonio Martins parece ser um representante, teria a ver, hoje, tanto com uma mudança do estatuto do intelectual, quanto com a adequação do seu discurso ao capitalismo consumista.

Sobre isso, escreveu Raymond Williams, já há algum tempo:

> What seems to me very striking is that nearly all forms of contemporary critical theory are theories of *consumption*. That is to say, they are concerned with understanding an object in such a way that it can profitably or correctly be consumed. The earliest stage of consumption theory was the theory of taste, where the link between the practice and the theory was direct in the metaphor. From taste there came the more elevated notion of 'sensibility', in which it was the consumption by sensibility of elevated or insightful

30 Idem, p. 130.

31 CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 193-214.

works that was held to be the essential practice of reading, and critical activity was then a function of this sensibility. There were then more developed theories, in the 1920 with I. A. Richards, and later in New Criticism, in which the effects of consumption were studied directly. The language of the work of art as object then became more overt. [...] Naturally enough, the notion of the work of art as *object*, as *text*, as an isolated artifact, became central in all these later consumption theories.[32]

Tal fetichismo crítico, em que as condições sociais da produção são negligenciadas em nome do *objeto* e da *leitura individualista*, é o que professa Antonio Martins, já que, metaforicamente, transforma não apenas o seu discurso, mas principalmente a modelo com um *plus*, isto é, com um por assim dizer defeito delicado, em objeto--texto de culto e penetração consumista. No limite, é a disputa pelo objeto (Inês/o *sentido* da obra de arte) que, no plano do enunciado, faz andar o enredo. E, para contar a sua história, Martins utiliza-se também de uma linguagem profissional, técnica, ou melhor, de lugares-comuns da crítica, para instaurar o jogo deslizante da linguagem, que é, sem dúvida, um dos modismos atuais. Quer dizer que a sua ética pessoal, volúvel, funciona bem de acordo com os seus pressupostos críticos, e, entre parênteses, com as obras de arte que analisa e evoca ao longo do seu texto: estas são museus de tudo, a repetir práticas antigas, sem inventividade, mero acúmulo de citações ou, para dizer com um termo mais apropriado, intertextos,[33] que é o próprio romance, cuja organicidade se mantém graças ao distanciamento crítico do autor.

32 "O que me parece muito surpreendente é que quase todas as formas de teoria crítica contemporânea são teorias do consumo. Isto é, elas estão preocupadas em compreender um objeto de maneira que ele possa ser consumido de modo proveitoso ou correto. O primeiro estágio da teoria do consumo foi a teoria do gosto, em que o vínculo entre a prática e a teoria estava dirigido à metáfora. Do gosto veio a noção mais elevada de 'sensibilidade', na qual o consumo sensível de trabalhos elevados e inspiradores era tido como a prática essencial de leitura, ao mesmo tempo em que a atividade crítica era uma função dessa sensibilidade. Vieram então teorias mais avançadas, na década de 1920 com I. A. Richards, e depois com o New Criticism, nas quais os efeitos do consumo eram estudados diretamente. A linguagem da obra de arte enquanto objeto tornou-se em seguida mais aberta. [...] Obviamente, a noção da obra de arte enquanto objeto, enquanto texto, enquanto um objeto isolado, tornou-se central em todas essas teorias do consumo". WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture*. London/New York: Verso, 1980, p. 45-6.

33 Quem me abriu os olhos para essa questão foi Cilaine Alves Cunha. Embora não a desenvolva aqui, atendo--me à questão do narrador como crítico da cultura, trata-se de viés profícuo de análise, uma vez que a composição do romance como teia de citações e as posturas do crítico, na arte e na vida, acabam coincidindo.

Mas se, de um lado, a linguagem técnica é importante para a profissionalização do intelectual, dando-lhe um lugar no seio da sociedade, de outro – seja ela de feitio pós-modernista ou não – serve também como um indício de sua função e de seus limites. **N**uma brevíssima contextualização, a partir do desmantelamento de uma esfera pública em formação no Brasil, quando do regime militar, a política cede à técnica e o intelectual, em termos amplos, torna-se ou subserviente das elites, ou dependente do mercado das letras.[34] Por isso talvez, concomitantemente ao desbunde narcisista das décadas de 1960-1970, surja o encastelamento, não apenas nos limites do corpo, mas nas estruturas do texto, anunciado aliás, ainda nos anos de 1950, pelos concretistas. É como se tal atitude, voltada para dentro, servisse tanto para criar um espaço próprio de onde dizer quanto para formar profissionais da literatura e da leitura, cujos limites deveriam ser o texto em si. O passo seguinte, que "desconstrói" esse aqui, mas sem abandonar muitos de seus fundamentos, inventa como único inimigo a Razão. O discurso, então, torna-se mais fluido, literário muitas vezes, mas o aspecto social do texto se resume ao "Ocidente", que conspiraria contra a imaginação, ou não haveria nenhum aspecto social, já que o texto a tudo englobaria, isto é, a vida poderia ser lida como um texto, cujo sentido, infinito, seria dado pelo ato da leitura, isto é, pelo "estupro" do texto.

Jefferson Agostini Mello é professor da área de Arte, Literatura e Cultura no Brasil da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

34 De acordo com Francisco de Oliveira, "a esfera pública como espaço da formação do consenso político e publicização dos conflitos sociais e políticos é eliminada nos regimes de exceção, e portanto, embora as classes sociais não desapareçam [...] elas desaparecem da política". Assim, no caso brasileiro, ao invés de adversárias do *status quo*, "as classes médias e seu núcleo central apareceram [...] como quase-sujeitos, em solitário solilóquio com as classes e elites dominantes, uma 'super-representação' na política". OLIVEIRA, Francisco. Medusa ou as classes médias e a consolidação democrática. In: REIS, Fábio Wanderley e O'DONNEL, Guillermo (orgs). *Democracia no Brasil*: dilemas e perspectivas. São Paulo: Vértice, 1988.

A cidade de São Paulo e o Mesmo (entre Ruffato, Runia e Tom Zé)

Pedro Dolabela Chagas

Resumo: O artigo analisa *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, a partir da cidade de São Paulo metaforizada como o "Mesmo", para que com isso compreendamos a ficcionalização da cidade "física" como alavanca da "crítica da cultura" empreendida pelo autor. Esses resultados são submetidos a um diálogo do conceito de "presença", conforme desenvolvido pelo historiador Eelco Runia, para que seja trazida à luz a carga de redundância da "crítica" a São Paulo/Brasil sugerida por Ruffato. Por fim, uma via alternativa a essa redundância é buscada na comicidade de algumas canções de Tom Zé, que têm a mesma São Paulo como cenário. **Palavras-chave:** Luiz Ruffato, Tom Zé, redundância.

Abstract: *The article analyzes* Eles eram muitos cavalos, *by Luiz Ruffato, from the standpoint of a city of São Paulo metaphorically defined as the "Same". The goal is to understand the fictionalization of the "physical" city as decisive for the "critique of culture" produced by the author. These results are submitted to a dialogue with the concept of "presence" as developed by the historian Eelco Runia, in order to clarify the redundancy of Ruffato's "critique" of São Paulo/Brazil. Finally, an alternative to that redundancy is found in the humor of Tom Zé's compositions – songs that have the same São Paulo as their theme.* **Keywords**: *Luiz Ruffato, Tom Zé, redundancy.*

1. Visão geográfica do Mesmo

Um estrangeiro vê a cidade de São Paulo pela primeira vez. Ela vai-lhe surgindo como o desenrolar contínuo de vias muito longas, ocupadas por uma massa de edificações muito semelhantes, alinhadas ao longo dessas ruas e avenidas quase idênticas que, espalhando-se pelo território gigantesco, organizam o (pesadíssimo) fluxo pelo Mesmo.

É o Mesmo, aqui, num sentido estritamente geográfico: uma única lógica estendida ao espaço indefinido, sem contornos ou limites visíveis, que se espalha e se autoprocria num movimento perpétuo de propagação, de avanço. Para o olhar não iniciado, é quase impossível reconhecer camadas, recortar no Mesmo temporalidades indicativas de uma História: parece que todos os diferentes séculos de vida da cidade foram suplantados por uma única Quantidade – essa Quantidade massiva, onipresente, que parece não encontrar qualquer força contrária à sua disseminação, fazendo com que o percurso por ela seja a experiência intensiva de uma única (mas absoluta) constante: a massa, a carga, o peso, o barulho de frequência ininterrupta, a continuidade e a sequência linear (porém muito densa) de edifícios, edifícios, edifícios... Afora o parque (gigantesco e único), o território não é pontuado, não é organizado por elementos que catalisem o olhar indicando caminhos ou direções. E ele não acaba nunca.

2. Visão crítica do Mesmo

Mas em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, São Paulo não apresenta essa homogeneidade. Que a obra focaliza a cidade de São Paulo está claro; a narração o escancara logo na primeira micronarrativa (das setenta que a compõem), que, intitulada "Cabeçalho", consta apenas das duas frases: "São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira".[1] Logo de saída, a megalópole vem localizar espacialmente aquele complexo de narrativas interdependentes, sendo justamente essa precisão geográfica o que lhes confere unidade (o que não poderia advir de um "enredo", que sequer existe naquela sequência de narrativas que, em conjunto, não constituem um romance).

"Paulistanas" (além de "brasileiras", é claro, mas veremos logo que há nelas uma especificidade local que não é suplantada pela sua remissão à realidade social do

1 RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 11.

país como um todo: a visão crítica não suplanta a visão geográfica do Mesmo; pelo contrário, ela a pressupõe), essas narrativas dispõem camadas sobre a cidade--Mesmo – camadas essencialmente sociais, e é importante que esse ponto não passe em branco: não são camadas, por exemplo, históricas, mas sim socioeconômicas. Quando permeadas pelo elemento temporal, elas remeterão apenas às diferentes temporalidades que, medidas em função do seu grau de integração ao *habitus* sociocultural estimulado pelo sistema econômico regente (com seus padrões estipulados de vocabulário, comportamento, expectativas e consumo), constituem a assincronia do Brasil atual: a miríade de diferentes microcosmos sociais, com os seus múltiplos modos de vida.

É assim que, logo de saída, a figura medíocre do executivo braço de ferro que controla o caixa dois do empresário inescrupuloso ("um apartamento enorme em Moema um por andar três suítes contratei um desses veados dinheiro não é problema ele montou um circo o mulherio estranha aí eu falo a decoração é do fulano elas têm um orgasmo")[2] convive com a do trabalhador braçal paupérrimo ("Tem dez anos que vou a pé. É uma economia danada no final do mês").[3] Os tipos (porque são tipos, afinal) vão se seguindo: o mendigo (que é assassinado numa chacina de rotina), a atriz alcoólatra e decadente, a mulher humilhada pelo ex-marido... Em seguidos *flashes* cotidianos a São Paulo de Ruffato vai surgindo, em seu vendaval de microcosmos, como um ente multifacetado – mas será que essa diferenciação significa dizer que Ruffato nega o Mesmo como signo para a sua leitura? Se não, onde ele o situa?

A resposta estaria em que, em *Eles eram muitos cavalos*, todas as diferentes sequências remetem ao Mesmo como o plano que as organiza verticalmente e as distribui espacialmente, predeterminando as suas ocupações do espaço e as suas expectativas de futuro (que ficam evidentes nas sugestões de um narrador heterogêneo à imanência social que descreve). Na obra de Ruffato a vizinhança e a sucessão de tipos perspectiviza o seu copertencimento a uma única imanência – que, na organização da obra, não pode ser outra senão a própria cidade de São Paulo, tomada como sinédoque do país. No vocabulário deste ensaio, essa imanência, esse Uno ao qual remetem todas as micronarrativas de *Eles eram muitos cavalos*, é o Mesmo – mas não mais (ou não mais apenas) uma visão geográfica do Mesmo, e sim uma visão crítica. Tomamos aqui a palavra "crítica" num sentido estrito, como a problematização de um estado de coisas que sugere a necessidade da sua reversão num

2 Idem, ibidem, p. 13.

3 Idem, ibidem, p. 14.

futuro mais ou menos incerto. Num sentido mais amplo, a englobar a importante história do termo dentro do pensamento moderno, em seus extremos a "crítica" produziu definições do futuro tanto como o momento utópico de superação das insuficiências da atualidade (tal foi o grito tanto da Revolução Francesa quanto daquelas direta ou indiretamente motivadas pelo Manifesto Comunista), quanto como o horizonte de bloqueio das possibilidades de reversão das insuficiências (encaixa-se aqui a Teoria Crítica de Theodor Adorno, já totalmente descrente de que o sistema, como estrutura de dominação, possa ser algum dia eliminado). Em *Eles eram muitos cavalos* o futuro se alinha nessa segunda descrição, pois nele se prevê, ao fim e ao cabo, a permanência e continuidade do Mesmo, alçado à posição de índice definidor não apenas da cidade de São Paulo, mas da sociedade brasileira em geral. Complexa, nossa sociedade seria, todavia, composta por estratos que reproduzem o Mesmo a partir da sua própria autopreservação, um Mesmo que, reciprocamente, se alimenta das diferenças para se autoproduzir, num processo ininterrupto e irreversível: não se nota, na obra, a presença de alguma força que favoreça o movimento contrário.

3. A crítica como repetição

Tem-se então que o Mesmo, num sentido crítico ou sistêmico – e não apenas geográfico –, se presentifica em *Eles eram muitos cavalos*.

O verbo "presentificar" merece uma observação detida. Nós o tomamos da teoria da "presença" desenvolvida por Eelco Runia (professor da Universidade de Groningen), um teórico da História ainda desconhecido no Brasil. Pensemos na tese central de seu texto "'Forget about it': 'parallel processing' in the Srebrenica report" ["'Esqueçam-se disso': 'processamento paralelo' no relatório de Srebrenica"], segundo a qual o grupo de pesquisadores contratado pelo governo da Holanda para investigar os fatos ocorridos em 1995 no enclave de Srebrenica, na Bósnia – quando o grupamento militar holandês que o protegia (sob o encargo da ONU) foi incapaz de conter o massacre de milhares de bósnios muçulmanos pelo exército sérvio –, *repetiu* ou *reproduziu* inúmeras das ações que haviam determinado o fracasso da operação militar para cuja investigação eles tinham sido contratados. A Brigada Aéreo-Móvel (em inglês, Air Mobile Brigade) foi a unidade do exército batavo destacada em 1993 para a Bósnia; três anos mais tarde, J. C. H. Blom foi o historiador destacado pelo governo para a condução da pesquisa sobre as razões do fracasso da operação; em

2002, veio à tona o resultado da pesquisa – um documento totalizando exatas 3.394 páginas. Interessa-nos pinçar aqui, da interpretação sugerida por Runia do processo de condução da pesquisa, o modo como a presença do acontecimento passado determinou a relação que os pesquisadores estabeleceram com ele. Numa série impressionante de *reproduções* das ações do governo holandês e da Brigada Aéreo-Móvel nos momentos críticos dos acontecimentos analisados, Runia observa que os pesquisadores 1) "took the same high moral ground as the one from which the Dutch Srebrenica policy had been conducted"; 2) "copied the mode of operation [...] a combination of willful unpreparedness, lack of interest in the big picture, improvisation, and a hands-on approach"; 3) "replicated the logistic predicament of the Air Mobile Brigade"; 4) "by replicating the recruitment policy of the Air Mobile Brigade, [they] came to embody some of the very problems it was supposed to study"; 5) [they reproduced] "the [Brigade's] style of leadership"; 6) [they] "created [their] own enclave. [...] Not only were the borders with the outside world made as impermeable as possible, the researchers also behaved as if they were surrounded by enemies"; 7) [they] "copied the combination of protraction, exhaustion, and frenzy that characterized the time frame of the Srebrenica mission."[4] Diante desse vendaval de reproduções, a tese de Runia é a de que a História, ao invés de corresponder meramente à factualidade de um passado já indelevelmente descolado do presente, é, na verdade, uma presença que, atuante na atualidade, age para moldar, ou codeterminar, nossa relação para com os fatos dos quais nos aproximamos: o passado confere certa forma – a sua forma específica – à aproximação que dele fazemos.

Essa hipótese tem como referência o fenômeno psicanalítico do "processamento paralelo" (*parallel processing*): o momento em que o paciente reproduz, em suas ações, as ações (de outrem) que o haviam perturbado: "[...] parallel processes are subconscious

4 1) "assumiram a mesma posição moralmente elevada com que a política holandesa em Srebrenica havia sido conduzida"; 2) "copiaram o modo de operação [...] uma combinação de despreparo, falta de interesse no quadro geral, improvisação, e uma abordagem de tipo 'mão na massa'"; 3) "reproduziram as dificuldades logísticas da Brigada Aéreo-Móvel"; 4) "ao reproduzir a política de recrutamento da Brigada Aéreo-Móvel, acabaram encarnando alguns dos problemas que deveriam estar estudando"; 5) [reproduziram] "o estilo de liderança [da Brigada]"; 6) "criaram [seu] próprio enclave. [...] Não apenas as fronteiras com o mundo exterior foram tornadas o mais impermeáveis possível, mas também os pesquisadores *se comportavam* como se estivessem cercados por inimigos"; 7) "copiaram a combinação de prostração, exaustão e frenesi que caracterizou temporalmente a missão de Srebrenica." RUNIA, Eelco. 'Forget about it': 'parallel processing' in the Srebrenica report. *History and theory*, Middletown: Wesleyan University/Wiley-Backwell Publishing, n. 43, p. 303-308, October 2004.

reenactments of past events: when you are caught up in a parallel process, your behaviour repeats key aspects of what there is to know about what you're studying – in a way, however, that you yourself don't understand".[5] Em outras palavras, o fenômeno corresponde à reprodução do padrão do evento perturbador, que desse modo se presentifica – se prolonga – na atualidade, justamente quando o paciente psicanalítico parecia estar dele se distanciando para melhor analisá-lo. É exatamente nesse ponto, em que o distanciamento do passado procura assumir a forma da objetividade, que o *parallel processing* faz com que a forma da "objetividade" no presente venha incorporar a forma peculiar à do evento passado – que então se torna novamente presente. Para o trabalho do historiador profissional, essa espécie de identificação pode trazer as implicações seguintes:

> Being in themselves neither good nor bad, identifications may, however, diminish the quality of description and analysis when [...] their metaphorical provisionality (enabling the subject to understand the object in terms of the subject) somehow gets lost. In such cases, the identifications submerge and assume a life of their own [...] only to emerge, sooner or later, as acting out, or, as I have called them, "provocations".[6]

Fenômeno da ordem da emergência, a "presença" escapa ao controle do observador para vir à tona no campo observado: "Chances are that in their provocations the researchers repeated [...] the problems they studied. It might be supposed that in these provocations they enacted those aspects of the 'dramatic developments' of July 1995 that were too bound up with themselves – be it as historians, as men and women, or as Dutch citizens".[7] Os acontecimentos que estavam "too bound up with

5 "[...] processamentos paralelos são reencenações subconscientes de eventos passados: quando você é pego num processamento paralelo, seu comportamento repete aspectos-chave daquilo que interessa saber a respeito daquilo que você está estudando – de uma maneira, entretanto, que você mesmo não entende." Idem, ibidem, p. 295.

6 "Sendo em si mesmas nem boas nem ruins, as identificações podem, entretanto, *diminuir* a qualidade da descrição e da análise quando [...] sua provisão metafórica (que permite ao sujeito entender o objeto nos termos do sujeito) de algum modo se perde. Nesses casos, as identificações submergem e assumem vida própria [...] emergindo, mais cedo ou mais tarde, como atuações ou, conforme eu as denominei, 'provocações'." Idem, ibidem, p. 309.

7 "É provável que em suas provocações os pesquisadores repetiram [...] os problemas que estavam estudando. Pode-se supor que nessas provocações eles encenaram aqueles aspectos dos 'desdobramentos dramáticos' de julho de 1995 nos quais estavam demasiadamente envolvidos – seja como historiadores, como homens e mulheres, ou como cidadãos holandeses." Idem, ibidem, p. 311.

themselves" (aqueles nos quais os pesquisadores estavam envolvidos afetivamente num grau tão elevado a ponto de lhes impossibilitar qualquer tipo de distanciamento) acabam então por serem reencenados. E para voltarmos rapidamente ao nosso assunto original, fazendo uma ponte entre o tratamento historiográfico do passado e a ficcionalização do presente (na história e na literatura, produções narrativas decerto diferentes, mas que podemos supor permitirem a emergência do fenômeno da presença de formas semelhantes, se não idênticas), podemos pensar então que, se o Mesmo que condiciona a lógica de autoprodução e autopreservação da São Paulo/Brasil é visto criticamente por Ruffato, é igualmente certo que Ruffato reproduz, em *Eles eram muitos cavalos*, a própria lógica que ele parece criticar. Pois se o diverso trabalha (inclusive apesar de si próprio) para a autorreprodução do Mesmo, e se o Mesmo é, desse modo, estruturalmente inevitável (ele é na verdade o pressuposto de cada um dos microcosmos, tal como o corpo obrigatoriamente o é para os órgãos que o compõem), as diferenças são abafadas como poder diferenciador – e as camadas do Mesmo nada mais são do que o próprio Mesmo se atualizando de formas contiguamente diferentes entre si. É justamente aí que, no momento em que parecia lançar uma mirada crítica à "razão" que instrumentaliza a permanência do sistema-Mesmo, Ruffato repete o pressuposto, implícito nessa mesma "razão", segundo o qual a realidade é "infelizmente inalterável", por serem inalteráveis os "fundamentos do sistema". Não é o pressuposto da inalterabilidade do sistema exatamente o que subjaz ao pensamento simetricamente oposto à crítica, isto é, ao pensamento "conservador"? Pensemos na insistência exasperadora com que a tecnocracia econômica do Governo Federal tem afirmado a impossibilidade de alteração dos fundamentos da economia brasileira desde a implementação definitiva do Plano Real em 1994. Contra a percepção disseminada da necessidade urgente de reformas, caracteriza o discurso dessa racionalidade a convicção irremovível na necessidade da preservação integral do sistema atual, além do seu desprezo – a sua arrogante condescendência – em relação aos que acreditam na possibilidade da mudança: esses seriam ignorantes, ou simplesmente ingênuos.

Sob essa luz, *Eles eram muitos cavalos* aparece como um prolongamento do fatalismo que tão ordinariamente prevê a impossibilidade de reversão das disposições atuais da sociedade brasileira: a "crítica" que postula a inalterabilidade da matriz do sistema reproduz, ao fim e ao cabo, a própria vontade de prosseguimento dessa matriz pelo discurso "conservador".

4. A metonímia rotinizada como "conhecimento comum"

Há ainda outra teorização da "presença" em Eelco Runia: a presença como um efeito de superfície que torna o passado presente no texto que o investiga, não como "processamento paralelo", mas sim como construção metonímica. Enquanto o primeiro seria mais tipicamente associado à resposta ao evento traumático, a metonímia concerne à reverberação dos padrões culturais consolidados: pois ela age sorrateiramente, em silêncio, desviando qualquer atenção que possa recair sobre si mesma, sendo o seu efeito produzido, acima de tudo, pela desatenção – pelo estímulo ao acervo pré-disponível de "conhecimento comum". Na comparação com a metáfora,

> metonymy is much better at communicating what I have called "common knowledge". Or, to be more precise: metonymy is better at suggesting that what it conveys is "common knowledge". Metaphor, on the other hand, specializes in bringing about a sense of personal comprehension. A metaphorical text draws attention to itself, [...] and, by doing so, invites interpretation. [...] This indeed is what metaphor does: it forfeits the possibility of instilling "common knowledge" and instead devotes itself entirely to inspiring the sensation that something "out there" is comprehended.[8]

A diferença estaria em que a metonímia esconde a sua origem metafórica, colocando-se como pretensamente autoevidente (tão autoevidente quanto a substituição de "realeza" por "coroa"):

> With metonymy, things are quite different. Metonymy is the trope of dissimulation. Metonymy wants us to believe that it imparts only one "meaning" – the truth, that this "meaning" lies right at the surface, and that this one "meaning" is all that it conveys. Because it suggests that it has nothing to hide, metonymy denies that it needs to be interpreted. [...] Insofar as it succeeds in doing so, the knowledge it imparts is "common knowledge".[9]

8 "[A] metonímia é muito melhor para comunicar aquilo que denominei 'conhecimento comum'. Ou, para ser mais preciso: a metonímia é melhor em sugerir que o que ela comunica *é* 'conhecimento comum'. A metáfora, por sua vez, se especializa em produzir uma impressão de compreensão pessoal. O texto metafórico chama a atenção para si [...] e, ao fazê-lo, *convida à interpretação*. [...] Isso de fato é o que a metáfora faz: ela abandona a possibilidade de instilar 'conhecimento comum' e, ao invés disso, devota-se inteiramente a inspirar a sensação de que algo 'exterior' foi compreendido." Idem, ibidem, p. 313.

9 "Com a metonímia, as coisas são muito diferentes. A metonímia é o tropo da *dissimulação*. A metonímia quer fazer-nos acreditar que ela carrega apenas um 'significado' – a verdade –, que esse "significado" está localizado

Se nesse ponto a teorização de Runia pode adequar-se à análise de *Eles eram muitos cavalos*, fica claro então o modo pelo qual as metonímias de Ruffato conseguem autossugestionar-se como verdade. Ninguém, entre o público intelectualizado do Brasil contemporâneo (leitor potencial da sua obra), duvida da brutalidade da polícia, da miséria dos favelados, da mediocridade das classes médias, da responsabilidade das "elites" (com a cumplicidade das classes médias) pela produção e manutenção do atual estado de coisas – assim como ninguém duvida da densidade do horror, e da dificuldade da sua reversão. A atribuição de papéis é, desse modo, estável, e assim é possível a Ruffato utilizar, por exemplo, a representação da estante de uma biblioteca particular e o cardápio de um restaurante elegante para espacializar os estratos sociais que supostamente orientam a continuidade bárbara do Mesmo em suas disposições constitutivas: a estante contém os *best-sellers* do momento e as obras evidentemente não lidas (*Ilusões*, de Richard Bach, ao lado de *O vermelho e o negro*, de Stendhal), os livros sobre guerra e os livros de autoajuda pessoal e profissional (*O preço da guerra*, de um lado, e *Fases de vida*, *Ajuda-te pela psiquiatria* e *Gerência de marketing*, de outro,[10] enquanto o cardápio do restaurante grã-fino traz uma "salada de aspargo fresca com medalhão de lagostas e endívias", ovas de salmão, sobremesa de "sorvete de creme e maracujá com cúpula de caramelo"...[11] A estratégia é fazer a mediocridade saltar à vista através do simples deslocamento dos "objetos" (sob o procedimento da colagem ou do *ready-made*) de seu contexto original, o que entretanto só consegue alcançar o significado crítico almejado, além de poder ser utilizado (como procedimento) com tanta segurança, dada a pressuposição pelo autor da interpretação crítica desses objetos como um *common knowledge* da comunidade de leitores que *Eles eram muitos cavalos* pretende alcançar. A presença de uma interpretação pontual da sociedade brasileira se insinua aí disfarçada de obviedade, pois é justamente o seu estatuto de obviedade que ela vem conclamar: "'presence' can be regarded as a form of 'common knowledge', as a jumble of 'public secrets', a huge sphere of [...] 'ideas without a subject'":[12]

logo na superfície, e que esse único 'significado' é tudo o que ela comunica. Porque ela sugere não ter nada a esconder, a metonímia nega que ela precisa ser interpretada. [...] Na medida em que ela é bem-sucedida em fazê-lo, o conhecimento que ela transmite é 'conhecimento comum'." Idem, ibidem, p. 313-314.

10 RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*, op. cit., p. 51-52.

11 Idem, ibidem, p. 146.

12 "A 'presença' pode ser entendida como uma forma de 'conhecimento comum', como um arrazoado de 'segredos públicos', uma enorme esfera de [...] 'ideias sem sujeito'."

> Presence succeeds in going unnoticed not because it is hidden from view, but because it coincides with our culture. In a sense it is our culture. Culture, after all, is the set of things we do not have to talk about, our private collection of public secrets. As common knowledge, presence is indestructible – and because it cannot be remembered it is also unforgettable.[13]

Desse modo Ruffato repete mais uma vez a São Paulo/Brasil que ficcionaliza – agora exatamente não mais por repetir aquilo que podemos caracterizar como a contraface do discurso conservador, mas por repetir uma hermenêutica social já consagrada medianamente: ao mesmo tempo em que delega funções e papéis diferentes a cada um dos agentes sociais representados (onde consta a velha simpatia pela pobreza e a velha crítica moral ao dinheiro), *Eles eram muitos cavalos* mais uma vez sugere – pelo determinismo na atribuição de lugares e funções e pela ausência de alternativas a ele – a inevitabilidade do atual estado de coisas. O seu "realismo" reproduz, desse modo, certo imaginário corrente relativo a São Paulo/Brasil, imaginário que, como tal, corresponde ao máximo de substância ontológica que um país pode ter – pois "What makes a nation is not its story about itself, but the variety of ways in which its past can force it – and enable it – to rewrite its story about itself".[14] O caso, então, é que as possibilidades de escritura da história são, a todo instante, parcialmente bloqueadas pelo quadro metonímico tornado "conhecimento comum". Não seria a São Paulo de Ruffato indicativa de uma limitação dessa ordem?

Mas se limitações dessa ordem existem, isso entretanto não implica a inexistência de contraexemplos. Podemos dar um passo atrás, e investigar como São Paulo – a mesma cidade construída – pode suscitar, porque já suscitou, construções imaginativas diferentes da tragicidade implicada na imagem do Mesmo. Voltemos à cidade de São Paulo como solo fundador (sinedóquico) das metonímias de Ruffato sobre a realidade social brasileira; voltemos às suas especificidades, para delas posteriormente

13 "A presença é bem-sucedida em passar despercebida não por estar escondida, mas por coincidir com a nossa cultura. Num certo sentido ela é a nossa cultura. A cultura, afinal de contas, é o conjunto de coisas a respeito de que nós não temos que falar, a nossa coleção particular de segredos públicos. Como conhecimento comum, a presença é indestrutível – e porque ela não pode ser lembrada ela é também inesquecível." RUNIA, Eelco. Spots of time. In: *History and theory*, Middletown: Wesleyan University/Wiley-Backwell Publishing, n. 45, p. 314-316, October 2006.

14 "O que faz uma nação não é a sua estória a respeito de si mesma, mas a variedade de maneiras pelas quais o seu passado pode forçá-la – e possibilitá-la – a reescrever a sua estória a respeito de si mesma." Idem, ibidem, p. 311.

regressarmos ao Brasil como tema dominante. Conforme vínhamos sugerindo, *Eles eram muitos cavalos* revela algo da peculiaridade de São Paulo dentre as demais metrópoles brasileiras; todavia, essa mesma corporeidade, esse mesmo fato geográfico-espacial já suscitou imagens em que o Mesmo não existe. Será que, em casos como esse, São Paulo deixa de ser São Paulo – ou o Brasil deixa de ser Brasil?

5. O fundamento geográfico da visão crítica do Mesmo

Até aqui viemos projetando uma imagem da paisagem física de São Paulo próxima à impressão recorrente que dela faz o observador não iniciado, ainda não instrumentalizado para ler as múltiplas diferenças que a permeiam. É difícil imaginar que os paulistanos concordem integralmente com essa descrição. E eles estão certos, pois o observador iniciado sabe perfeitamente que entre o Campo Belo e o Cambuci, entre Pinheiros e Cerqueira César, entre o Morumbi e a Pompeia pouca semelhança pode haver. As diferenças não se restringem aos agrupamentos humanos, pois a cidade construída em si possui uma variabilidade vertiginosa. Porém isso nada impede que a presença específica de São Paulo – e não de qualquer outra metrópole brasileira – se faça sentir em *Eles eram muitos cavalos*: independentemente da sua variabilidade interna (que a obra observa bem), importa perceber que, na experiência urbana brasileira, a São Paulo geográfica favorece mais do que qualquer outra cidade a visão crítica do Mesmo.

O caso, aqui, diz respeito ao tamanho. Ao aumentar enormemente o distanciamento entre as diferenças, ao disseminar pelo território incontáveis quilômetros quadrados de bairros que produzem gradações lentas entre as diferentes classes sociais, ao impor a apreciação de mudanças na paisagem apenas através do deslocamento interminável por suas avenidas, São Paulo mitiga a percepção majoritariamente definidora da experiência social na cidade grande brasileira: a experiência do contraste, do choque abrupto, que em São Paulo aparece diminuída. Rio e São Paulo não poderiam, nesse ponto, ter se tornado mais diferentes: com suas favelas que se erguem imediatamente por detrás dos bairros mais abastados, o Rio de Janeiro é, por excelência, a sinédoque do Brasil como uma terra de antagonismos. A Zona Sul do Rio situa imediatamente o seu morador como não morador da favela, "nós" e "eles" em absoluto contraste; São Paulo, por sua vez, representa a progressão (não menos tensa e violenta, é óbvio) das gradações, que desse modo podem ser apreciadas (ou melhor: sentidas) em si. Essa especificidade corresponde, grosso

modo, à diferença entre *Eles eram muitos cavalos* e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: neste, tem-se a guerra imediata; naquele, tem-se a panela de pressão permanentemente à beira da explosão. São Paulo favorece, ao fim e ao cabo, a visão das diferenças pelos olhos das "classes médias" (situadas imprecisamente nalgum lugar entre a madame que compra um vestido de seis mil reais na rua Oscar Freire e a miséria do Capão Redondo), ao passo que o Rio, caracterizado por uma estratificação social muito semelhante, entretanto dispõe automaticamente a classe média como alteridade absoluta em relação à sua vizinhança miserável – produzindo destaques e recortes muito mais urgentes do que os de São Paulo.

Mas com isso nada respondemos sobre a possibilidade, indagada ao final do item anterior, da perspectivização de uma São Paulo não condicionada pelo Mesmo – da imaginação de uma São Paulo que não tenha o Mesmo como princípio ativo ordenador. Que haja diversidade em São Paulo, ou que nela nossos contrastes sociais sejam mitigados pela sua extensão no espaço, nenhuma dessas hipóteses anula o Mesmo como termo de referência – pelo contrário, ambas continuam dialogando com ele. Em direção contraposta, a pergunta mais acima especulava sobre a possibilidade da imaginação de uma São Paulo que seja alheia àquela metáfora. Seria o caso, então, de pensar a megalópole fora da compulsão à crítica social e à representação da realidade social (mas não necessariamente indiferente a elas); seria o caso de pensá-la de maneira não obrigatoriamente comprometida com os problemas da nossa atualidade, nem com a necessidade (e eventual impossibilidade) da sua transformação futura. Seria o caso, afinal, de pensá-la externamente à crítica como compromisso intelectual dominante.

6. Uma visão não crítica de São Paulo faria dela, ainda assim, o Mesmo?

Certamente a imaginação (ou invenção) dessa São Paulo acontece várias vezes todos os dias da semana, pois a São Paulo desvinculada do Mesmo compreende, principalmente, aquela que se autoproduz sem teorizar a si mesma: o próprio movimento de autoprodução da megalópole compreendido não negativamente (como algo que obedece a uma lógica determinada por instâncias hierarquicamente dominantes, e heterogênea ao restante das trocas sociais – como o sugere a noção de "classe dominante"), mas sim afirmativamente (em sua vitalidade própria, que não obedece a uma orientação unívoca, sendo ademais capaz de se adaptar criativamente às limitações que a contingência impõe ao movimento). Assim como em qualquer outro lugar, em São Paulo as rotinas não são estáticas, elas não simplesmente reiteram as limitações do

dado: pelo contrário, modificam o dado no seu próprio processo de repetição. Daí que "tipos" sejam, ao fim e ao cabo, fracas aproximações de um estado de coisas objetivado, pois não observam a atuação das forças da diferenciação e da variabilidade, estando acima de tudo preocupados – quando é da crítica social que se trata – em estabelecer uma organização ideologicamente motivada do campo observado.

Mas não queremos apelar a nenhum empirismo aqui; para imaginarmos uma alternativa à crítica numa visão de São Paulo que seja, no mínimo, mais afeita ou mais apta a cotejar aquilo que caracterizamos como a sua "invenção cotidiana" (não orientada ou pré-programada por uma lógica heterogênea à própria imanência das trocas), ficaremos na esfera do texto. Convocamos então o Tom Zé de *Se o caso é chorar*, provavelmente seu disco mais paulistano. Nele, o Mesmo é convocado a rir, mesmo quando o compositor lança mão de algum "tipo" – como quando ao "Senhor cidadão" (uma canção que principia pela leitura do poema "Cidade", de Augusto de Campos), que identificamos como uma tipificação dos moradores da cidade que agem para dar continuidade às rotinas mais espúrias que ela apresenta, é lançada a pergunta:

> Oh senhor cidadão/eu quero saber, eu quero saber
> com quantos quilos de medo/com quantos quilos de medo
> se faz uma tradição?
> Oh senhor cidadão/eu quero saber, eu quero saber
> com quantas mortes no peito/com quantas mortes no peito
> se faz a seriedade?

A canção subsequente ("A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel"), por sua vez, fala da cizânia entre duas construções célebres do centro da cidade:

> E o Hilton sorridente/disse que o Edifício Itália
> tem um jeito de Sansão descabelado/e ainda mais, só pensa em dinheiro
> não sabe o que é amor/tem corpo de aço,
> alma de robô/porque coração ele não tem pra mostrar
> Pois o que bate no seu peito/é máquina de somar.
> O Edifício Itália sapateou de raiva/rogou praga
> e até insinuou que o Hilton/tinha nascido redondo
> pra chamar a atenção/abusava das curvas
> pra fazer sensação/e até parecia uma menina louca
> ou a torre de Pisa/vestida de noiva.

Assim como *Eles eram muitos cavalos*, *Se o caso é chorar* tem São Paulo como centro de referência. Mas em Tom Zé os movimentos da cidade não parecem pressupor uma lógica unívoca de agenciamento. Não parece haver uma síntese capaz de organizar essas visões da cidade, uma lógica unívoca que as subsuma – essa cidade seria o Mesmo, ainda assim?

Existe alguma projeção de futuro na São Paulo de Tom Zé, e um futuro especialmente ruim surgirá numa canção de seu disco subsequente *Todos os olhos* que descreve um cenário tristemente familiar:

> Botaram tanto lixo/botaram tanta fumaça,
> botaram tanto metrô e minhocão/nos ombros da cidade,
> que a cidade/tá, tá tá tá ta.
> Está cansada/sufocada,
> está doente/tá gemendo
> de dor de cabeça/de tuberculose,
> tá com o pé doendo/está de bronquite,
> de laringite/de hepatite,
> de faringite/de sinusite,
> de meningite. [...]
> ta tá tá tá ta/com a consciência podre.

Mas essa visão crítica do presente e do futuro permite espaço para o jogo e para o riso. Não representaria esse riso descompromissado com o fatalismo a reversão – mais do que a mera "oposição" – da imagem do Mesmo como inevitabilidade sistêmica? Não seria ele, exatamente por isso, o contrário do pessimismo – sem que isso implique um compromisso menor com o estrato que o humor, nesse caso, critica? Mas mesmo a crítica não funciona aqui como um princípio universal; em Tom Zé – e isso é importante – ela não gera um princípio absoluto. Para além do fato de ela vir em si permeada pela dicção cômica – o que já a distancia da carga excessiva do Mesmo –, ela compartilha um espaço imagético comum com composições que não lhe dão sequência, como no caso da briga entre o Edifício Itália e o Hilton Hotel. Se a compararmos às metonímias regentes de *Eles eram muitos cavalos*, ter-se-á, de um lado, a autoprodução do Mesmo como indicativo da sua permanência indefinida no tempo e, de outro, o espaço para a comicidade que não procura alcançar nada para além de si mesma, em seu acontecimento puro. Mais do que isso: no momento em que o Edifício Itália e o Hilton Hotel são individuados como

objeto de uma brincadeira em meio à "selva de pedra", eles são concomitantemente revelados como parte do patrimônio afetivo do ouvinte, mesmo que o ouvinte não saiba disso – pois é possível imaginar que a composição de Tom Zé, por si, venha a despertar nele essa revelação.

Sob essa perspectiva, a São Paulo de Tom Zé não é a mesma de Ruffato. Se assim é, não fica então evidente que o Mesmo não é, porque não pode ser, a única metáfora válida para a apreensão da megalópole – ou para a sua conceitualização?

7. Ideias impedem a implosão do Mesmo

A metáfora de São Paulo como o Mesmo não existia para o Mário de Andrade de *Pauliceia desvairada* – pelo contrário, o que se vê ali são séries de instantâneos que não remetem a um núcleo gerador comum. Anos de especulação imobiliária mais tarde, quando a novela de Janete Clair foi ao ar (em 1972, mesmo ano de lançamento de *Se o caso é chorar*, sendo completada em 1973, mesmo ano de *Todos os olhos*), a metáfora da "selva de pedra" já se tornara de fácil penetração. Tom Zé, contemporâneo (mas não companheiro) de Janete Clair, à sua maneira também a afirmou. Nas décadas seguintes, a miséria social brasileira converteu a metáfora do Mesmo numa espécie de signo da derrocada: aqui se encaixa *Eles eram muitos cavalos*.

Mas o que fazer com as metonímias de Tom Zé, aquelas que tratavam com carinho os "imensos blocos de concreto" da canção de Paulinho da Viola (lançada em 1975, "Amor à natureza" lamentava o impacto da selvageria imobiliária na cidade do Rio de Janeiro), e que ridicularizavam a seriedade e a tristeza do cidadão cinzento? O que fazer com a canção que não ri apenas da, mas também na poluição ambiental? Nós estamos preparados para entender São Paulo desse modo? Estamos dispostos a ver uma São Paulo feliz – simplesmente feliz, e não essencialmente feliz (como consta na idealização de si mesmos que os brasileiros insistem em promover) –, e metaforizar essa felicidade? Nós, afinal, concedemos a São Paulo – e ao Brasil – o direito a uma interpretação que não seja rigorosamente marcada pela crítica social? Fica marcada, nas metonímias que imediatamente parecem dizer toda a verdade sobre aquilo que somos, a obsessão com o Mesmo – e o que fazer com Tom Zé, então? Uma possibilidade é falarmos sobre a sua loucura, o seu espalhafato, o seu talento cômico nato, todas essas noções que nos servem para alocá-lo numa posição de marginalidade quanto à seriedade que, ela sim, penetra no país analiticamente – ao contrário do humor, que apenas (ainda que "maravilhosamente")

reproduziria, espontaneamente, alguns dos "traços culturais" do "povo brasileiro" – a "alegria", a "informalidade", o "senso de improvisação" – virtudes que entretanto em nada colaborariam para a reversão da atualidade... A conversa poderia continuar indefinidamente.

8. Coda

Seria interessante que ou bem deixássemos o Brasil de lado, ou que então substituíssemos a ideia de essência pela de movimento quando falarmos dele. E que não soubéssemos o que esperar dele antes de começar a observá-lo, enfim.

Pedro Dolabela Chagas é professor de Teoria e História Literária na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Do Paribar, em São Paulo, ao porto de Santos: algumas reflexões em esboço sobre a "obra pronta" de Raduan Nassar e de Modesto Carone

André Luis Rodrigues

Resumo: Dois ensaios distintos, agrupados e precedidos por breve abertura, detêm-se sobre a obra de Raduan Nassar e Modesto Carone, focalizando particularmente *Lavoura arcaica* e *Resumo de Ana*. Companheiros de aventuras juvenis, vieram a tornar-se escritores muito diferentes, sem deixar contudo de compartir o anseio pelo absoluto, manifesto na circularidade onipresente na obra de Raduan Nassar e na insistente e verdadeiramente ubíqua opção pela recusa em Modesto Carone. **Palavras-chave:** Raduan Nassar, Modesto Carone, literatura brasileira, literatura contemporânea.

Abstract: *Two distinct essays, joined and preceded with a brief introduction, focus on the work of Raduan Nassar and Modesto Carone, particularly on* Lavoura Arcaica *and* Resumo de Ana. *Associates in young adventures, they have become quite different authors, however without failing to share the quest for the absolute, which can be seen in the omnipresent circularity of Raduan Nassar's work and in the insistent and ubiquitous refusal in Modesto Carone's.* **Keywords:** *Raduan Nassar, Modesto Carone, Brazilian.literature, contemporary literature.*

Num relato notável, ao mesmo tempo lírico e bem-humorado, Modesto Carone nos conta a história de quatro jovens que um dia, no final dos anos 1950, ocupavam uma mesa no Paribar (o preferido no meio intelectual), que ficava no centro de São Paulo, próximo à Biblioteca Municipal e à tradicional avenida São Luís, a debaterem "a relação entre experiência e literatura", o assunto predileto do grupo, ainda que fossem todos estudantes de direito.[1] A decisão, depois de vários chopes, de pegarem um táxi na direção de Santos com o "acordo de embarcar no primeiro navio e só voltar com a obra pronta" não deve ter então se apresentado a eles como absurda ou de difícil realização. Foi só quando chegaram ao cais que as dificuldades se materializaram num funcionário "de uniforme azul" que tocava clarineta e que, depois de explicar os motivos com lógica e clareza impecável, se recusou de modo taxativo a permitir que eles embarcassem clandestinamente num dos navios ali ancorados.

Os sonhos ingênuos davam assim lugar à realidade mais crua do "mundo administrado", e quando o dia já havia amanhecido o grupo dirigiu-se, depois de um banho de mar, a uma lanchonete ou restaurante – "O café com leite e o pão com manteiga vinham reforçados por ovos e suco de laranja e a expectativa de fumar um cigarro de estômago cheio era um prazer real." –, antes de tomar o ônibus que os traria de volta a São Paulo. A narrativa termina com a gargalhada de Raduan Nassar (cujos timbres trazem à lembrança daquele que narra "certos registros de estilo em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, moldados pela energia que deságua em estouro"), mas podemos também ao menos imaginar o sorriso irônico de Modesto Carone diante do malogro da aventura. Antes disso, a especulação – da distância dos quase quarenta anos da experiência vivida – de que então "talvez a adolescência tivesse acabado ou o mundo entrado nos eixos".

Como quer que seja, a obra de Modesto Carone e a de Raduan Nassar, dois dos "personagens" do relato tão saboroso (além deles, estava no táxi Hamilton Trevisan, ao passo que José Carlos Abbate ficara "para informar as famílias sobre [a] partida"), permitem afirmar que talvez a aventura não tenha sido inteiramente malograda, e quem sabe não se dera mesmo o contrário. Ainda que não tenham embarcado no navio sueco, que parecia mais próximo – "balançava como uma imagem de sonho a vinte passos de nós" –, nem em qualquer outro, acabaram por se tornar escritores com uma "obra pronta", não no sentido de terminada (embora no caso de Raduan

1 CARONE, Modesto. Os companheiros. *Raduan Nassar – Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 13-15, 1996.

este talvez seja o caso), mas no de terem publicado nas últimas décadas alguns volumes notáveis do ponto de vista da realização estética e que constituem parte fundamental e indispensável da literatura brasileira mais ou menos contemporânea.

As diferenças significativas entre essas duas obras não são suficientes para que passe desapercebido o que as aproxima. A fatura é certamente muito distinta, os procedimentos, bastante diversos, mas numa como noutra podemos encontrar ressonâncias daquela experiência juvenil que nos mostra não terem ambos perdido inteiramente o desejo de escapar às limitações impostas num mundo marcado pela alienação, por constrições sociais de toda ordem e carências de todo tipo. Em suma, não teriam abandonado de todo, no ato da criação, aquela aspiração tipicamente adolescente – a busca pelo absoluto, observação tomada por Carone a André Malraux.

Modesto Carone parece ter ido buscar em Kafka, de quem se tornou o grande tradutor brasileiro,[2] a compreensão de um estado de coisas que não se pode mudar talvez, mas do qual se conseguiria ao menos minar um pouco a força poderosa e terrível com a consciência lúcida de seu modo de funcionamento. Raduan Nassar, por seu turno, foi dedicar-se à agricultura, e quem sabe não estivesse também entre os motivos que o levaram a esse caminho o anseio de superação do que na cidade poderia ser sentido como ainda mais constritor que no campo.

O que tem maior interesse aqui, contudo, é a produção literária de ambos, e é para certos aspectos fundamentais de algumas de suas obras (particularmente *Lavoura arcaica* e *Resumo de Ana*) que este ensaio se volta, sem maior pretensão do que arriscar algumas reflexões na tentativa de ampliar um pouco a sua compreensão e tornar conscientes alguns dos modos por que nos afetam. Compreender melhor esses dois escritores será talvez melhor compreender o homem e o mundo de nosso tempo, isto é, a nós mesmos e ao lugar em que, bem ou mal, vivemos.

A circularidade e alguns de seus sentidos na prosa de Raduan Nassar

Mais de um crítico já aludiu à estrutura circular da obra de Raduan Nassar. No conto "Menina a caminho",[3] a personagem atravessa a cidade interiorana em direção ao armazém daquele que teria "estragado" a vida da mãe para levar a ele um

2 A menção ao fato de que foi na verdade o primeiro a traduzi-lo *diretamente* do alemão é reveladora de carências por assim dizer mais peculiares de nosso país.

3 *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

recado dela, e então, depois de ser corrida de lá, volta à sua casa para reencontrar a dura realidade apenas momentaneamente interrompida pelas pequenas peripécias vividas ao longo da caminhada cheia de desvios e surpresas. Nem esses acontecimentos fortuitos e muito menos aquela realidade (marcados todos pela violência, pela desigualdade e pelo preconceito, contrastados entretanto pela inocência do olhar infantil) trazem a unidade que o narrador/autor parece buscar na experiência da criança. Essa unidade é entrevista apenas na cena final em que a menina olha o próprio sexo no espelho "de moldura barata", expressão da curiosidade infantil sobre o corpo em constante transformação, mas também imagem do dobrar-se e voltar-se sobre si mesmo, que aponta para múltiplos significados cujo denominador comum é talvez a busca incessante do próprio eu.

Em "Hoje de madrugada", outro dos contos de Raduan Nassar reunidos em *Menina a caminho e outros textos*, o círculo é imagem da incomunicabilidade, do fechamento ao *outro*. O sujeito não pode responder ao apelo da mulher por comunhão. A distância entre ambos está posta, e o fato de fazer por escrito o *pedido* já é índice evidente desse distanciamento. Não importa nem mesmo a compreensão do sujeito de que há, por parte da mulher, "até verdade naquela ponta de teatralidade" diante da resposta negativa, dada igualmente por escrito e de modo inequívoco, e não têm maior êxito os patéticos esforços dela em despertar nele o desejo. Ao deixar o quarto do marido, que permanece fechado em si mesmo, o círculo do movimento da mulher se fecha sem sequer tocá-lo ou se abre para fora dele. Já em "Aí pelas três da tarde", embora a circularidade aparentemente não compareça, ela é sem dúvida ao menos sugerida no convite ao despir-se da roupa como quem se despe da "importância das coisas", sem perder "o seu [próprio] decoro" – desejo de uma vida mais plena, mais integrada ao cosmos, "a fantasia de se sentir embalado pelo mundo", *como uma criança embalada pela mãe*, talvez pudéssemos acrescentar.

"O ventre seco", outra narrativa curta, notável em sua extrema concentração e crueza, é como um esboço da novela *Um copo de cólera*,[4] mas não se trata apenas de um retorno aos mesmos tema e personagens e, sim, a opção por trilhar, de um mesmo ponto de partida, um caminho diverso, tendo como resultado uma obra inteiramente nova e original, de grande força e alcance. Nela, ao *descarnamento* e à *secura* do conto contrapõem-se a *carnalidade* e a *umidade* de uma linguagem que encena todos os excessos da paixão, só num momento seguinte mudada em *ódio* e *aversão*. As alusões à presença quase fantasmática da mãe em "O ventre seco", para

4 *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

não mencionar a ambivalência da expressão que compõe o título do conto, parecem também indiciar o tema inamovível das origens e dos retornos.

Ainda em *Um copo de cólera*, cuja primeira publicação é de 1978, depois da alucinada guerra verbal entre um homem de meia-idade e a namorada bem mais jovem, narrado por ele no capítulo intitulado "O esporro", ela parte, e no capítulo seguinte mostra-se a sua chegada à chácara dele envolta em alusões ao retorno ao ventre materno, à volta às origens, agora com foco narrativo feminino:

> não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber *de volta* aquele enorme feto.

Aliás, na narrativa, como num círculo, não se sabe de fato o que é fim e o que é começo – tanto o primeiro como o último capítulo intitulam-se "A chegada".

A *mistura* contudo não se dá somente nesse nível. Sem prejuízo da aceitação da verossimilhança da tensão e do erotismo levados ao paroxismo na discussão extremada entre homem e mulher, a altercação pode também ser vista como dramatização dos tremendos embates do sujeito consigo mesmo, envolvendo, como é o caso de situações-limite como essa, troca de acusações, pesados insultos, ataques ferozes, injúrias, motejos, ridicularizações, como se o sujeito se desdobrasse a ponto de se engalfinhar com a própria imagem. Sobretudo a ironia em relação ao outro parece às vezes tão ácida e mordaz que é quase inevitável a sensação de que se trata de autoironia. Afinal, esta é muitas vezes ainda mais destrutiva que aquela. Nessa interpretação, pode-se ver a circularidade também presente no sujeito que não consegue sair de si mesmo, embora se trate paradoxalmente de um sujeito cindido.

Mas é em *Lavoura arcaica*,[5] romance publicado pela primeira vez em 1975, a obra-prima escrita por Raduan Nassar, que a imagem do círculo surge com maior força e contundência, e com múltiplos significados.

André procura o tempo todo fundir-se à terra e às folhas caídas das árvores, ao húmus primordial de que todos fomos feitos. Essa procura, no entanto, é invariavelmente frustrada: as "vozes protetoras" da família vêm sempre despertá-lo desse sonho de completude e também de morte. E é então na família, subvertendo o discurso paterno em prol da união, que vai buscar outra possibilidade de integração plena.

5 *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Ana, a irmã, feita do mesmo barro, assaltada pelos mesmos fantasmas, curtida pela mesma febre, é a imagem e o avesso do irmão. A realização do desejo que nutrem um pelo outro vai levá-los à destruição e ao esfacelamento de toda a família, pois as relações familiares estão assentadas no interdito: " 'Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, ...' (*Alcorão* – Surata IV, 23)".[6] Não é de todo inconsciente, porém, que o narrador-protagonista irá lançar-se nesse fogo, pois sabe que é na família que se encontra a causa primordial de sua cisão. Essa instituição é o elo entre acontecimentos tão remotos como a fixação do homem e o surgimento da propriedade privada, o domínio da natureza e do outro e o consequente distanciamento de ambos, a instituição do trabalho e da vida em sociedade, e finalmente o estabelecimento das regras do matrimônio e as interdições delas decorrentes. Nesse processo a razão também teve e tem ainda um papel fundamental, não obstante as incoerências do pensamento esclarecido,[7] o mesmo de que o pai (a quem o primogênito, Pedro, está pronto para substituir) se utiliza para a manutenção da união familiar buscando convencer os filhos e a si mesmo de suas verdades, e o mesmo de cujas frestas André se aproveitará para desestruturá-lo, sem deixar contudo de dele se utilizar, especialmente no discurso de tentativa de convencimento da irmã da *naturalidade* da relação entre ambos, pagando assim tributo à mesma razão por ele escarnecida: por mais mergulhado na escuridão, ninguém escapa à introjeção dos valores esclarecidos.

E é à casa velha da família há muito desabitada, onde lentamente se forjou aquela união familiar, que André e Ana *retornam* para consumar o incesto, a transgressão da ordem estabelecida de que aquela é o símbolo – agora reduzida a ruínas, que prenunciam a destruição da família ao ser descoberta a relação interdita entre os irmãos. Índices dessa derrocada, contudo, já estavam presentes nas tensões, no interior do grupo familiar e no íntimo de cada um dos sujeitos que o compunham, entre o que havia de excessivo no amor materno e a fria razão do patriarca. E será na festa dada pelo *retorno* do filho transviado, descrita com praticamente as mesmas palavras utilizadas na narração da festa na primeira parte do livro, que o pai – deixando-se transbordar pela mesma paixão que sempre condenara, desencadeada por um terrível acesso de ira provocado pelas palavras de Pedro a respeito da relação entre os irmãos – golpeará a filha com um alfanje, pondo fim à unidade familiar mantida a tão duras penas. O final carregado de *pathos*, que parece levar à *catarse*

6 Epígrafe à segunda parte do romance.

7 V. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

mesmo o leitor menos sensível, é a dramatização do desencadear da *hybris* que se volta contra o orgulho do pai, mas também contra a pretensão do filho:

> [...] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo
>
> Pai!
>
> e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero
>
> Pai!
>
> e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado
>
> Pai!
>
> eram balidos estrangulados
>
> Pai! Pai!
>
> onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?
>
> Pai!
>
> e de Pedro, prosternado na terra
>
> Pai!
>
> e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão
>
> Pai! Pai!
>
> onde a união da família?
>
> Pai!
>
> e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando

> punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito
>
> Iohána! Iohána! Iohána!
>
> foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto. (p. 192-4)

Na economia da narrativa, a alusão ao Mediterrâneo não é apenas referência às origens da família de André, mas também menção ao berço de nossa civilização. Nela, não há mais possibilidade alguma de retorno. Há muito foi o homem expulso do paraíso e não é mais realizável a integração plena na natureza e muito menos com o outro. A unidade *foi* e *é* perdida, e só restou a sua falta, o desejo sempre frustrado de reencontrá-la: "somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida."[8] Embora o tempo, "esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto ...", faça "diabruras", ele não volta atrás, pois é um "rio largo que não cansa de correr".[9]

Com o irremediável da cisão de André, Raduan Nassar figura a condição de um ser dividido que vive uma vida que é, para falar agora com Manuel Bandeira, "uma agitação feroz e sem finalidade". Por outro lado, a linguagem essencialmente poética do romance aponta para a unidade e a completude que, de outro modo, só podem fazer-se presentes por alusão à sua ausência: "Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, ..." (p. 9). O trabalho com imagens e sonoridade compõe assim logo no início do livro um quarto como que amalgamado ao sujeito (corpo/quarto; quarto/corpo) e quase palpável em sua materialidade. Segundo Octavio Paz,

> [...] la figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa. [...] El poema, por el con-

8 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988, p. 14.

9 *Lavoura arcaica*, p. 99 e 184.

> trario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea.[10]

Desse modo, pode-se dizer que, ao longo do romance, com maior ou menor intensidade, a narrativa torna-se poesia, a linha torna-se esfera.

A macroestrutura do romance pode também ser vista como círculo ou esfera, tendo sido composta em duas partes: "A partida" e "O retorno". Na primeira, o discurso do personagem é um jorro caudaloso, uma torrente inexorável e demoníaca que só tem uma pausa relativa ao final de cada um dos capítulos, quando finalmente deparamos com um ansiado ponto final. Na segunda parte surge um novo andamento, o ritmo torna-se mais lento e a pontuação mais convencional. É como se, ao narrar os acontecimentos do ponto de vista daquele que abandonou a casa paterna, André se deixasse levar pela transgressão ao discurso estabelecido, e ao narrar o retorno não tivesse como não se submeter quase inteiramente à convenção. A *desestruturação* não só da pontuação como também das margens do texto no episódio transcrito – o clímax do romance – é assim índice da ruptura e esfacelamento da união familiar. Por outro lado, ao ligar inextricavelmente o lírico e o trágico ao narrativo, Raduan Nassar como que nos faz *rememorar* um tempo em que o pensamento ordenador ainda não havia separado abstratamente os gêneros, e mesmo um tempo ainda anterior em que poesia, música e dança eram uma só e mesma coisa.

Visto desse modo, o alto nível de realização alcançado por Raduan Nassar, sobretudo em *Lavoura arcaica*, está intimamente ligado, entre outros, a dois fatores que não se separam: o tratamento de um problema universal e central para a contemporaneidade, que mexe com as camadas mais fundas de nossa psique, e uma resposta de grande impacto literário e artístico ao problema colocado. A linguagem poética do romance alude a uma falta cuja origem remonta talvez pelo menos ao tempo em que de nômade o homem se fez sedentário, para desde então – com o advento do capital, de seus primórdios até a verdadeira onipresença nos dias de hoje – só recrudescer. E se, em seu percurso histórico, ao *ser* progressivamente se sobrepôs o *ter*, vindo então a ser substituído com vantagens pelo *parecer*,[11] e se o mundo da mercadoria não exige mais a figura autoritária do pai e nem mesmo talvez a própria família, aos que se sentem pertencentes ao "galho esquerdo" resta a imagem do paraíso perdido num passado longínquo ou a utopia de seu possível reencontro num futuro quiçá ainda mais distante, quando se

10 PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 1990, p. 69.

11 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p. 18.

poderiam transpor as barreiras que os separam do *outro* e que os mantêm fechados no círculo estreito de sua subjetividade, não por isso menos fragmentada.

A recusa em *Resumo de Ana*, de Modesto Carone

A prosa em Modesto Carone parece composta sob o signo da recusa. Brevidade e concentração viriam antes daquilo que o escritor não se permite do que da decisão sobre o que irá realizar, obtidas mais pelo que não aceita incluir do que por aquilo que deve permanecer. O que Modesto Carone recusa é romancear as vidas das personagens, estendê-las para além de um núcleo essencial, bastante conciso e preciso, que é onde aliás se encontra a grande força da narrativa.

O título *Resumo de Ana*,[12] livro publicado em 1998, pode ser então enganador se visto como história condensada da personagem-título e, depois, daquela de seu filho, como se o narrador procedesse à escolha dos acontecimentos mais importantes da vida da avó e do tio, filtrados pela narração da mãe. *Resumo* no caso aludiria antes à opção por quase nada acrescentar a esse último relato a não ser algumas impressões pessoais do narrador advindas da visita ou do retorno a ambientes em que teriam vivido as personagens e, especialmente no caso de Ciro, da rememoração de uns poucos encontros casuais com o tio. Fora isso, apenas as alusões à história oficial paulista e brasileira[13] que pontuam, quase sempre de modo irônico, a história pessoal de Ana e de Ciro, nas duas narrativas que compõem o livro e que enfeixam em pouco mais de cem páginas praticamente cem anos de história, do final do século XIX aos fins do XX.

A escolha do título do volume recentemente publicado e que reúne boa parte dos contos dos livros anteriores e contos que no geral apareceram apenas em jornais e revistas[14] – quase todos marcados pela concisão e brevidade – terá certamente outros sentidos além daquele que pode ser depreendido do conto de mesmo título. *Por trás dos vidros* pode aludir tanto aos indefectíveis óculos com que o escritor aparece nas fotos das orelhas de seus livros ("o homem por trás dos óculos", para

12 *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

13 De Getúlio Vargas a Castelo Branco, passando por Juscelino, João Goulart e Jânio Quadros; da Consolidação das Leis Trabalhistas à lei do inquilinato; da Estrada de Ferro Sorocabana à Via Dutra; das fábricas de sacos de café às fábricas de jeans; da Light and Power às indústrias Votorantim.

14 *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (os contos publicados anteriormente provêm de *As marcas do real*, de 1979, *Aos pés de Matilda*, de 1980, e *Dias melhores*, de 1984).

lembrarmos Drummond) como ao distanciamento, o mais das vezes irônico, que Modesto Carone preserva em relação ao mundo que figura.

Tanto "Resumo de Ana" como "Ciro" praticamente terminam, depois da narração do desenrolar de misérias e privações enfrentadas pelos personagens principais ao longo da vida, com menções a grandes empreendimentos industriais que fizeram a riqueza de famílias ilustres. No primeiro caso, à "Fábrica Santa Maria, propriedade industrial da família de Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira de escritor e militante de esquerda", na qual Lazinha, filha de Ana, passou a trabalhar, aos 14 anos de idade, costurando sacos de café, em trabalho que se estendia de dez a 14 horas por dia. No segundo, à cidade de "Votorantim, sede do império industrial da família Ermírio de Morais", de onde Anita, mulher de Ciro, ouviu soar o apito de uma fábrica quase no instante em que o marido morria em seus braços, no terreno que haviam conseguido finalmente comprar na periferia de Sorocaba, depois de viverem em um sem--número de casas de que foram despejados por não conseguirem pagar o aluguel face aos aumentos frequentes e exorbitantes. O gritante contraste entre a situação da família de Ana e Ciro e a dessas famílias poderosas torna-se muito mais agudo na medida da recusa do narrador em tecer comentários sobre ele. Ao colocá-las lado a lado, o escritor aponta ironicamente para o absurdo da realidade que é comumente naturalizada na visão acrítica da sociedade e das relações sociais.

Cabe talvez aqui a relativização de conceitos como real, realidade e realismo, que se oporiam a onírico, surreal e surrealismo. Tendo o escritor se utilizado em diversos contos de alguns procedimentos que talvez possam mesmo ser descritos como de "cunho 'surrealista'", como consta na orelha mesma do volume citado, ainda que exatamente para frisar – como faria o próprio Carone em relação a Kafka – a realidade indelevelmente expressa, o absurdo de algumas situações neles não está em oposição ao livro que anacronicamente alguém poderia rotular de *realista*. Em outras palavras, o absurdo da situação daquele que descobre um cadáver de enforcado dentro do armário e que passa então a se vestir com maior apuro e cuidado (no tão conciso quanto admirável "O espantalho") não é muito diferente do que o daquele outro que no fim da vida é obrigado a viver (mal) da venda de cachaça, comprada em garrafões e fracionada em garrafas para oferecê-las de porta em porta, ou de bar em bar, obrigado assim a lembrar-se diuturnamente das ocasiões em que, com não mais que cinco anos de idade, a mãe alcoólatra o fazia buscar, em bares e botequins, a bebida que acabaria por levá-la à morte.

As palavras de Adorno que fazem epígrafe ao livro de contos poderiam igualmente ter sido colocadas na abertura de *Resumo de Ana* – "Quando mergulhamos em nós mesmos

não descobrimos uma personalidade autônoma desvinculada de momentos sociais, mas as marcas de sofrimento do mundo alienado". Ao mergulhar no interior de si mesmo em busca das ressonâncias da história da avó e do tio, contadas pela mãe – compreendendo-se o livro em seu caráter autobiográfico, como parece ser inequivocamente o caso, mas sem por isso deixar de considerá-lo de um ponto de vista *estético-literário* –, o que o escritor encontra é quase tão somente o absurdo da existência humana.[15]

Tome-se uma vez mais o exemplo de Ciro, o filho de Ana e Balila Baldochi. Desde o nascimento, ninguém mais marcado pelo mau destino. Ainda em tenra infância, no único período em que a família pôde verdadeiramente desfrutar de uma melhor condição financeira e de algum conforto, quando o pai chegou mesmo a comprar um carro ainda nos anos 1920, em que levava a família a passear nos finais de semana, é picado num desses passeios por uma varejeira, e a bicheira se alastra pelo lado posterior do pescoço. Curado por meio da medicina caseira da mãe e depois das leituras semieruditas do pai, aquela parecendo tão ou mais terrível que a própria doença, será vítima inúmeras vezes de todo tipo de males físicos, com ou sem maiores sequelas, na sua vida longa e sofrida. Sem receber a atenção de que necessitava por parte da mãe, que preferia a filha mais velha, antes de entregar-se completamente à bebida, preterido no caso de Lazinha pela irmã mais nova, Zilda, acaba aproximando-se do pai, que no entanto também não lhe pode dar muita atenção, voltado que está ao armazém de secos e molhados e ao envolvimento na política. Com a bancarrota dos negócios paternos depois da crise de 1929, acaba sendo tirado da escola para ajudar o agora caixeiro-viajante no carregamento das mercadorias nas peregrinações pela Serra de Paranapiacaba, o que irá fazer até os 15 anos. Passa depois por diferentes profissões: de balconista na farmácia Drogasil a operário da Estrada de Ferro Sorocabana, para onde entra a conselho do pai – um emprego em que este vira trabalhar a vida toda mais de uma geração da mesma família, e assim certamente muito sólido –, até ser incluído num grande corte de funcionários, o primeiro em mais dez anos; de garçom num bar e *snooker*, onde ganha salário mínimo mais gorjetas, até trocar esse emprego por outro numa gráfica,

15 Não por acaso, um dos contos escritos por Modesto Carone intitula-se "As marcas do real", também título do livro de estreia. Nele é narrada de modo sucinto a vida trágica do poeta Georg Trakl, e no momento em que alude à sua obra podemos ler: "Isso não impede que a dicção da obra seja clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante. Pois esta vivia uma crise sem precedentes desde que a Monarquia do Danúbio perdera as bases de sua sustentação social. Há indícios de que Georg registrou essa ruptura na subjetividade desintegrada de psicótico." (Op. cit., p. 159)

com salário menor, vindo depois a estabelecer-se por conta própria nesse ramo, chegando até a ter alguns empregados. A separação da mulher e os conflitos daí decorrentes o levarão ao mesmo destino do pai, que já havia então morrido: à falência. A relação com a nova mulher é apenas um intervalo num desfilar de derrotas e frustrações, marcadas pelas mudanças constantes de casa, para lugares cada vez mais distantes, e pelo nascimento das filhas – serão seis –, com quem acabará por ter uma relação bastante complicada e difícil, na medida em que crescem ressentidas em função dos sonhos que o pai as fazia acalentar desde pequenas sem qualquer correspondência na realidade da vida tão sofrida e amesquinhada. A morte parece vir quase como um bálsamo, mas resta ainda uma última ironia. No dia seguinte ao enterro, descobre-se que Ciro fora enterrado na cova errada.

Que sentido poderia ter essa vida? Antes de qualquer outro atributo, caberia qualificá-la *danificada*, lançando-se mão da expressão de Adorno no título de um livro admirável.[16] Uma vida assim não tem sentido algum, pois este só poderia advir de outra vida, plena e integral. E, por sua vez, o sentido de se fazer da vida de Ciro uma narrativa (o que provavelmente tem também origem na intenção de fazer valer de algum modo o desejo expresso certa feita pelo tio de tornar-se um dia "escritor e imprimir um livro de memórias") não pode ser dado senão pelo que nela é ausência. Por isso a coerência de Modesto Carone em não procurar *preencher* as fraturas dessa vida narrada, ainda que com observações do narrador que buscassem explicitá-las e que discutissem as suas causas, ou com expressões que denotassem lamento e pesar. A opção por deixar tudo isso de fora dos relatos e por apresentar a vida danificada por assim dizer tem enorme força e contundência, na medida em que mostra como em estado bruto o absurdo dessa existência.

Em "Resumo de Ana", a sensação de vazio que se instala parece ainda mais forte em função dos anseios que a personagem nutre em toda a vida – desde menina órfã recebida por estranhos para fazer as vezes de enteada e, mais propriamente, criada pronta para realizar as tarefas domésticas mais duras e incompatíveis com sua idade – para distinguir-se das pessoas mais simples por meio da mimetização das ações e atitudes dos membros das classes mais altas, sobretudo quando referidas ao decoro e à etiqueta social, aos refinamentos que se materializam em recepções e frequência ao teatro e à ópera. Ainda que isso se deva também ao desejo de fugir à imposição de pertencimento a uma classe social por nascimento e pela história

16 ADORNO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. 2. ed. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

trágica dos pais – o que é nítido no fazer os filhos, inclusive Ciro, serem batizados por parentes de Júlio Prestes –, o que se entrevê nesse anelo é o sonho de uma vida melhor, dedicada à fruição da beleza, à satisfação do espírito e do intelecto, e não apenas das necessidades básicas de sobrevivência com que ela desde menina tinha de se haver. Num primeiro momento, o marido, comerciante bronco e limitado, representou entrave mais sério para essas aspirações que questões financeiras, mas, a partir da falência de seus negócios, foi inteiramente cortada qualquer possibilidade de realização, levando-a cada vez mais ao álcool e à morte mais ou menos lenta. Antes disso, diante da crise conjugal, lances à Emma Bovary, apenas esboçados e mortos no nascedouro pela denúncia ao marido por parte do próprio homem por quem se interessara e pela surra que acaba levando com um cinto de couro.

Afirmações feitas na busca de uma melhor compreensão das ações de Ana, contudo, podem ter apenas o embasamento frágil de impressões de leitura, pois o narrador, como foi dito, procura quase sempre evitar explicações ou justificativas, e quando o faz se utiliza de termos e expressões como "o mais provável é que", "é admissível que", "talvez". Além disso, mantém ao longo da narrativa diversas alusões ao fato de que tudo o que conta tem origem no relato da mãe: "Tudo o que ouvi dizer de minha avó materna devo à insistência com que abordei o assunto. Minha mãe gostava de contar casos de família depois do jantar [...], mas esse ela muitas vezes evitava com habilidade."; "Pelos depoimentos da filha..."; "Minha mãe falava sem que eu a interrompesse..."; "Minha mãe hesitava à medida que o relato tomava corpo diante de mim...". O desconhecimento é o de todos nós; o resultado, o aumento da distância em relação à personagem e da incerteza sobre o móvel que estaria na origem dos atos de Ana e que não se tem mais como buscar. Qualquer afirmativa mais categórica nesse sentido seria falsa e comprometeria, do mesmo modo que o deixar-se levar pelos sentimentos ou pelo sentimentalismo, a verdade da história, ainda que fragmentada, que se quer contar.

Essa nudez da narrativa, levada a efeito pelo despir-se de tudo que seria supérfluo, encontra correspondência numa linguagem que evita a figuração, que se mostra quase sempre denotativa e direta, límpida e cristalina, em períodos o mais das vezes curtos. Pode-se dizer talvez que o escritor se recusa deliberadamente a poetizar seu texto. Se a prosa de Raduan Nassar tem como elemento fundante o círculo, a de Modesto Carone é decididamente *linear*, em mais de um sentido. Do ponto de vista do enredo, ainda que consideremos todas as antecipações e alusões ao passado, todas as menções ao presente do narrador e àquele do relato feito a ele pela mãe, e também os momentos em que as duas histórias se sobrepõem uma à outra, o

predomínio é sempre o da linha, que se estende quase ininterrupta a partir do nascimento de Ana até a morte de seu filho, Ciro. Para retomar Octavio Paz, "la figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa".

É como que à revelia do autor que dois episódios – duas experiências traumáticas para mãe e filha – como que se desgarram da história de Ana (ainda que por ela vividos) e acabam por funcionar no texto quase como metáforas da sua vida e da do filho: a visita ao leprosário como paga da promessa por Lazinha ter "vingado" depois dos primeiros filhos de Ana não terem sobrevivido, e à antiga patroa de São Paulo, Judith. No primeiro, a lembrança da filha é a dos "mutilados na mais esquálida miséria tentando apalpá-las à sua passagem com o toco dos braços"; no segundo, o encontro com a mulher do outrora rico estrangeiro, com casa em Higienópolis e filhas estudando no Mackenzie, agora "morando num porão [...] completamente só e [que] para se sustentar trabalha como costureira num circo de arrabalde". O próprio narrador – geralmente parcimonioso no que se refere a comentários – não deixa de observar: "Os dois episódios eram suficientemente fortes para se tornarem peças autônomas da experiência; mas para quem observava de fora o mais surpreendente era o movimento da memória reunindo as impressões justamente naquele ponto da narrativa".

No episódio da visita a Judith, além do sentido metafórico que cabe no caso de Ana e de Balila como no de Ciro, com as voltas da fortuna culminando sempre em ruína e perda de tudo o que foi acumulado, podemos ver também um sentido irônico que se projeta sobre o poderio e a riqueza das grandes famílias mencionadas ao longo do livro. Não poderão elas também ver um dia a roda inapelavelmente girar? Mas o que ressalta do conjunto é a visão dos leprosos, literalmente divididos e fraturados, alusão à vida de todos os que vivem num mundo cindido, cujos contornos não podem ser dissociados de todo o desenvolvimento tecnológico que perpassa os dois relatos: o trem e as estradas de ferro, o automóvel e as rodovias, as fábricas e os grandes complexos industriais. A menção à estrada de Itu, com a "camada de betume superposta à trilha de índios e boiadeiros" (alusão ao comércio de animais que fizeram no passado a fama de Sorocaba), e aquela ao índio Caboclo, ajudante de Balila, que acaba internado num hospício, sugerem igualmente determinantes históricos da alienação humana. E aquela outra, irônica, à suposta bravura do brigadeiro Tobias, que o tempo todo só fez fugir das tropas federais, mas que acabou imortalizado em estátua na praça do canhão e ainda como patrono da PM de São Paulo, demonstra como a história pode ser apenas sinônimo de mentira.

Ao recusar tanto o que o escritor parece então poder oferecer de positivo é apenas o que se adivinha ou se pressente na ausência, a boa negatividade no lugar da má positividade. E é o mesmo o que ocorre na maior parte dos contos reunidos em *Por trás dos vidros*, sobretudo em seus melhores momentos, como em "O Natal do viúvo", "À margem do rio", "Visita", "Por trás dos vidros", "Café das flores", "Janela aberta", "Virada de ano", "A tempestade", "Rito sumário", "Fim de caso", "Noites de circo", "Pista dupla", "Fendas", "Águas de março", "Crime e castigo", "O cúmplice" ou "Duelo". No extraordinário "Dueto para corda e saxofone", para ficar apenas num exemplo, o som grave do instrumento, num dia de "sol esplêndido", vindo de algumas sacadas acima, faz as vezes de acompanhamento musical ao sujeito que procura uma corda que, depois de ensebada, corra "lisa e *sem perigo*" (o próprio narrador não se contém na anotação do próprio espanto diante do uso da expressão num tal contexto) ao longo de seu pescoço, no momento em que for chutar o banco de plástico sob os pés. Nada conhecemos dele no início, e ao final do curto conto teremos apenas como que peças soltas de um quebra-cabeça de que tantas outras foram perdidas: o cinto de couro já gasto, com que num primeiro momento tenta inutilmente o suicídio, a corda que sobrou do barco à vela, com que por fim se mata, "vasos de flores, pinheiro de Natal, reproduções de quadros conhecidos, os sofás cobertos por lençóis", "as unhas pretas, as veias saltadas sobre as manchas da pele". Pedaços de uma vida tão sem sentido como o ato que põe fim a ela. E sobram apenas papéis que o vento espalha por sobre o tapete de sisal, cujo conteúdo, se é que havia algum, nunca chegaremos a conhecer.

O desconhecimento e a ignorância, as situações absurdas e o sem-sentido da vida, o amor e o sexo que não levam ao encontro, mas ao seu contrário, o desdobramento do eu e o estranho que surge no espelho, a opressão e a vingança, as feridas e as cicatrizes, o suicídio e o assassinato, a vida sem-sentido e a morte que não lhe traz sentido algum, esses parecem os elementos fundamentais dessas narrativas – vazadas com frequência num registro irônico – que são como que recortes de uma realidade ela mesma fragmentada para além de toda compreensão.

André Luis Rodrigues é doutor em Literatura Brasileira e pós-doutorando junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Desenvolve pesquisa sobre o escritor britânico Hector Hugh Munro (Saki), financiada pela Fapesp. É autor de *Ritos da paixão em* Lavoura arcaica (Edusp, 2006).

A escrita performática de João Gilberto Noll

Paloma Vidal

Resumo: O artigo aborda dois romances recentes de João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), relacionando sua escrita com a arte da *performance*. A correspondência é útil na medida em que se trata de uma escrita que aspira a abolir as fronteiras entre literatura e vida para se tornar um experimento com o corpo do próprio escritor. O protagonista desses romances é o escritor brasileiro, sem meios, que vê no convite de instituições estrangeiras a possibilidade de garantir temporariamente sua sobrevivência. Viajar deflagra o experimento que levará o eu ao limite de sua dissolução. **Palavras-chave:** João Gilberto Noll, *performance*, corpo, viagem.

***Abstract:** The article approaches two novels by João Gilberto Noll,* Berkeley em Bellagio *(2002) and* Lorde *(2004), relating their writing to performance art. The correspondence is useful in so far as it is a writing that aspires to abolish the boundaries between literature and life to become an experiment with the body of the own writer. The main character of these novels is the Brazilian writer, without means, that sees in the invitation of foreign institutions the possibility of temporarily warranting his survival. Travelling deflagrates the experiment that will take the I to the limit of its dissolution.* ***Keywords:** João Gilberto Noll, performance, body, travel.*

1

João Gilberto Noll começou a publicar no início dos anos 1980 e desde então vem reconfigurando os cenários desolados da pós-modernidade com uma escrita modelada pela errância. Desde seu primeiro livro, *O cego e a dançarina*, vemos surgir uma pergunta acerca do destino de uma geração órfã, suspensa na incerteza do futuro, como o protagonista do conto de abertura, que se depara com a necessidade de fazer "alguma coisa urgentemente" diante do pai moribundo. Sem pai, os personagens de Noll sairão em busca de algo indefinido, dando testemunho da insistência de um desejo que os mantém vivos. O desejo os move, os faz abandonar o lar e ganhar as ruas. A cada novo livro, a errância recomeça: o personagem, que é sempre um homem despojado de tudo, anda pela cidade, deixando-se afetar pelo mundo à sua volta, embora não espere dele mais do que a simples possibilidade de continuar vagando, abandonado a uma contingência que aparentemente não tem muito a lhe oferecer, mas acabará proporcionando-lhe alguns encontros intensos.

Em dois de seus romances mais recentes, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, o personagem errante é o próprio escritor, brasileiro e sem meios, que vê no convite de instituições estrangeiras a possibilidade de garantir temporariamente sua sobrevivência e não "ter de mendigar de novo em seu país de origem".[1] Uma vez mais nesses textos, o personagem se abandona a um roteiro urbano incerto, só que neles é afirmada uma identificação com o escritor: "Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material".[2] Para além do que os dados biográficos confirmam de maneira mais evidente que em livros anteriores, já que Noll efetivamente passou temporadas nos lugares onde transcorrem os romances, o instigante nesses textos é

* Algumas das ideias apresentadas aqui foram desenvolvidas anteriormente em dois artigos: "Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll" (*e-misférica: performance y política en las América*, www.hemisphericinstitute.com, volume 4.1), sobre a aproximação entre escrita e performance como modo de fazer surgir um encontro com o outro definido a partir da noção de homoafetividade; e "Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. G. Noll" (Revista *Grumo*, n. 5, 2007), sobre as formas de comunidade propostas por *Berkelley em Bellagio* e *Lorde* como resistência à indiferença pós-moderna. Esta nova elaboração me permitiu aprofundar a noção de "escrita performática" em sua relação com a errância própria desses dois romances.

1 NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: W11, 2004, p. 9.

2 Idem, *Lorde*. São Paulo: W11, 2004, p. 11.

como a aproximação entre escritor e personagem permite retrabalhar a experiência da errância, numa escrita que chamarei de "performática".

Como veremos, o termo *performance* se mostra útil para abordar uma escrita que aspira a abolir as fronteiras entre literatura e vida, tornando-se um experimento com o corpo do próprio escritor. Herdeira das vanguardas, uma das características fundamentais da *performance* é questionar os limites da arte, aproximando-a da vida. Quando o *performer* faz do seu corpo material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva mais do que uma representação da realidade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado; em todo caso, o que se destaca em relação aos textos de Noll é, inversamente, a *performance* como exposição de um eu precário, que constantemente se coloca em questão, indagando sobre sua identidade, como neste trecho de *Berkeley em Bellagio*: "quem sou?, por que provoco tamanha curiosidade alheia?, o que que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo".[3]

Jorge Glusberg, em *A arte da performance*, estabelece uma genealogia da *performance* a partir dos movimentos vanguardistas do início do século XX, referindo-se à "longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo".[4] Ele faz referência às "Noites futuristas" italianas, que incluíam recitais poéticos, apresentações de música e dança, leituras de manifestos e representações teatrais; aos futuristas russos, que levaram as apresentações às ruas, realizando uma turnê por várias cidades do país; ao cabaré Voltaire, em Zurique, onde começaram a se reunir os fundadores do movimento Dadá e se faziam também leituras de poemas, apresentações musicais e exposições de pinturas; à Paris dos anos 1920, onde os mesmos dadaístas realizaram *soirées* e também excursões pela cidade. Delas participaram os futuros surrealistas, cuja reivindicação de uma arte que trabalhasse com o inconsciente, rompendo com o pensamento lógico, foi também fundamental para o desenvolvimento da *performance* como forma artística. Na mesma direção, Glusberg menciona a liberação proposta por Artaud, em seu manifesto de 1932, para que o "homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade", que tirou o teatro do campo do realismo, permitindo que o corpo entrasse em cena como tal para eliminar a distância entre ator e espectador.

3 NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 53.

4 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 46.

Como parte da história da *performance*, Glusberg inclui também o *happening* e a *body art*. Batizado por Allan Kaprow quando apresentou *18 Happenings em 6 partes*, em 1959, numa galeria de Nova Iorque, o *happening* surgiu como um evento coletivo, que convocava a participação do público. Seguindo um rigoroso roteiro, os *performers* de *18 Happenings* executavam ações cotidianas, leituras de textos, proferiam monólogos, mostravam filmes e *slides*, tocavam instrumentos de brinquedo etc. Glusberg vê em John Cage e Jackson Pollock os antecedentes desse tipo de manifestação, que considera uma nova forma de *collage*, como o foi o *Untitled event*, um espetáculo apresentado por Cage em 1952, que buscava a fusão de cinco artes – teatro, poesia, pintura, dança, música – para formar uma sexta linguagem que experimentasse com o acaso e a indeterminação; e também o *action painting*, uma colagem de imagens que transformava o ato de pintar em tema e o pintor em ator, praticada por Pollock durante os dez últimos anos de sua vida. Se no *action painting*, o corpo entra no espaço artístico, um pouco mais tarde, no final dos anos 1960, ele se tornará a própria obra na *body art*, que agrupa diversas tendências da dança, do teatro e do *happening*. Glusberg situa sua estreia pública no final dos anos 1970, em três ações: a de Vito Acconci, que realiza *Following Piece*, seguindo várias pessoas na rua; a de Michel Journiac, que apresenta *Messe pour um corps*, em que o público é convidado a comungar do seu próprio sangue; e a de Daniel Buren, que faz suas andanças *Dans les rues de Paris*. Trata-se de desfetichizar o corpo, que não é mais um objeto da arte, visto de fora, exaltado através da representação, mas sujeito de uma ação em que a arte e a vida se indistinguem.

Seguindo o percurso de Glusberg, fica a pergunta sobre como distinguir a *performance* de manifestações tão próximas como o *happening* ou a *body art*. Uma observação do próprio autor é esclarecedora nesse sentido: a *performance* seria "um gênero mais amplo",[5] com duas marcas fundamentais particularmente pertinentes na aproximação com a escrita de Noll – a presença física do artista e seu caráter antirrepresentacional. Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, busca examinar esses dois aspectos de maneira mais sistemática. No capítulo "Da linguagem", Cohen assinala que antes de mais nada a *performance* é uma pesquisa da linguagem, produzida através de um trabalho interdisciplinar, buscando integrar as artes, mas não como um *Gesamtkunstwerk*, no sentido wagneriano de integração harmoniosa; pelo contrário, a fusão de linguagens se dá através da *collage*. Cohen analisa então essa técnica, definindo-a, a partir de Max Ernst, como "justaposição e colagem de imagens não

5 Idem, ibidem, p. 43.

originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes".[6] Central nas vanguardas, a *collage* será reapropriada de diferentes maneiras a partir de então. No caso da *performance*, ela favorece a utilização do que Cohen denomina uma "linguagem gerativa", que rompe com a gramática discursiva para trabalhar com o fragmento a partir da livre associação, gerando sentidos e imagens inesperados. Favorece também a preponderância do colador, cujo inconsciente será explorado na ação.

No capítulo "Da atuação", a *performance* é compreendida como um evento, que acontece aqui e agora, como o teatro. Só que, enquanto o teatro tendeu a acentuar a representação, a *performance* enfatiza a atuação, quebrando com a ilusão cênica ao problematizar as fronteiras entre o tempo "ficcional" e o tempo "real". A *performance* se apresenta como um *work in progress*, aberta para o improviso e para o imprevisível. "Isso cria", afirma Cohen, "a característica do *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão".[7] Há uma cumplicidade maior entre o *performer* e o público, e também uma confrontação maior, na medida em que o *performer* muitas vezes o interpela e se deixa interpelar por ele. A *performance* busca uma transformação dos participantes no presente da atuação. Em especial, o corpo do *performer* será um espaço de experimentação, o espaço do encontro com o outro, capaz de gerar várias possibilidades imprevistas.

É esse espaço de experimentação que Noll busca transpor para o texto, com uma escrita que força seu próprio limite para expor o corpo em ação. Já em *A fúria do corpo*, seu primeiro romance, encontramos uma exposição do eu através de uma linguagem excessiva que elude a representação. Assim começa o romance:

> O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer.[8]

Noll insiste em suas entrevistas que não lhe interessa contar uma história; o que está em jogo é a produção de uma experiência de linguagem em que a escrita se

6 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 60.

7 Idem, ibidem, p. 97.

8 NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 25.

abra para o que possa surgir de inesperado, daí que se trate de uma linguagem ligada ao inconsciente, uma "linguagem gerativa", nos termos de Cohen, antirrepresentativa, que procura reduzir a distância entre quem escreve e quem lê. Nesse sentido, vale destacar dois aspectos do trecho citado acima: a narração no presente, que é uma forma de criar um efeito de simultaneidade, como se o que estamos lendo estivesse sendo produzido naquele momento mesmo, ao invés de reproduzir algo previamente dado; e, estreitamente ligado ao primeiro aspecto, o apelo ao outro por meio da segunda pessoa. Está começando aí uma travessia por "inéditas rotas" cujo "roteiro é o corpo", como diz o narrador em dado momento, e da qual o leitor é solicitado a participar.

2

Se desde seus primeiros textos Noll faz da escrita um experimento com o corpo em ação, em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* a indefinição entre personagem e escritor intensificará seu efeito performático, na medida em que o corpo que se expõe agora é o do próprio escritor, gastado pela precariedade, que "já não conseguia obter o entusiasmo necessário por povoar enfim esse mundo congelado do Norte".[9] Esse homem que se sente velho ainda assim empreende novas travessias: em *Berkeley em Bellagio*, passa uma temporada na Universidade de Berkeley, Califórnia, como professor visitante, e depois é convidado por uma fundação americana para se dedicar à elaboração de seu novo romance, em Bellagio, Itália; em *Lorde*, abandona o pouco que tem em Porto Alegre por "uma graninha extra" em Londres, onde vai cumprir uma missão profissional a convite de um inglês que mal conhece. Nos dois casos, trata-se de um homem maduro, que não parece ter nada a aprender, mas que também não parece poder oferecer a "decantada sabedoria do idoso".[10] Para que viaja esse homem?
No ensaio, "A viagem e uma viagem", Denílson Lopes analisa o retorno da imagem da viagem na literatura contemporânea como uma atualização da discussão em torno da *Bildung*. "Por que e para que aprender? É possível uma vida como aprendizado?",[11] pergunta o crítico, com o objetivo de problematizar o paradigma iluminista "que implicava a socialização do indivíduo, na passagem da infância para

9 Idem. *Lorde*, op. cit., p. 21.

10 Idem, ibidem, p. 25.

11 LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003, p. 166.

a vida adulta, e, ao mesmo tempo, a constituição de um sujeito singular e autônomo, a partir de um aprendizado interior, progressivo e por etapas".[12] A narrativa de Noll dialoga com essa problemática, constituída desde o início, como vimos, em torno da errância, que, embora impossibilite uma aprendizagem nos moldes iluministas, talvez possa ser o ponto de partida para uma versão contemporânea do *Bildungsroman*. Nessa versão, a viagem, ao invés de facilitar o encontro do eu consigo próprio, leva ao estranhamento e à deformação.

Em *Berkeley em Bellagio*, a viagem se inicia no *campus* da universidade americana. Passeando pelos bosques de Berkeley, "descia-lhe a ilusão de uma orgia intimista e conclusiva que o brindaria transportando-o para fora daquele *campus*, daquele país, do mundo até quem sabe".[13] A inadequação do escritor o faz ver com desconfiança o impulso humanitário da aluna americana, que "queria ajudar na erradicação daquela pobreza em natureza abastada que nem conseguia imaginar direito";[14] desconfia dessa crença na filantropia, como se "o desenvolvimento dos países pobres dependesse de mutirões de dedicados voluntários desta nação aqui com dois oceanos".[15] Desconfia também da onipotência de uma nação que acredita poder inclusive salvar o mundo com sua boa vontade, como se se tratasse de um único e indiferenciado território indigente à espera apenas de sua caridade.

A inadequação se acentua em Bellagio, diante do descompasso entre o que o escritor esperava encontrar num vilarejo do interior da Itália, cuja imagem herdou do cinema italiano clássico, e os turistas e caminhões de obra que atravancam as ruas da cidade. Também não consegue encaixar-se entre os *scholars* patrocinados pela fundação Rockefeller. Um deles, um equatoriano que trabalha numa gigantesca fundação filantrópica, expõe-lhe o plano para a salvação da América Latina. "A realidade é um jogo", sustenta. "Todos devem jogar seu jogo até o fim, [...] essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras do jogo? – ah, a única promessa";[16] um outro, professor de sociologia em Minneapolis, pretende escrever uma obra chamada *Toward a more equitable world* e tem também a salvação do mundo na ponta da língua:

12 Idem, ibidem, p. 166-167.
13 NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 12.
14 Idem, ibidem, p. 17.
15 Idem, ibidem.
16 Idem, ibidem, p. 41.

> acabar com os governos corruptos, desentravar o processo democrático em cada região, pegando a tal, a mitológica oportunidade a todo cidadão, um cidadão que poderia com orgulho se espelhar, ou melhor, se inspirar, perdão, a cada manhã na Democracia Americana.[17]

Na língua é onde essa inadequação se manifesta mais certeiramente. "Ele não falava inglês" é a frase que abre o romance. "Ele caminhava entre esquilos pelo *campus* de Berkeley e pensou que não adiantava se lembrar de quase nada; precisava mesmo era ir à ação, falar inglês, testemunhar nessa língua a todos que pudessem se interessar por sua vida".[18] A língua é o que faz a mediação entre o escritor e o país estrangeiro. Num primeiro momento, ele se sente isolado, alienado até, por essa língua que ele não domina. Quer aprender a nova língua para poder mergulhar no novo universo. Aos poucos, no entanto, é invadido pelo temor de ser abandonado por sua própria língua e, desse modo, também por sua escrita: "todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar".[19]

Na passagem de Berkeley a Bellagio, o inglês passa a acossá-lo: "já não conseguia processar um pensamento que não fosse em inglês",[20] percebe alarmado. A partir de então, o português terá que competir com o "súbito inglês dentro de mim".[21] "O fluente e repentino inglês do personagem se, por um lado, retira-o da condição de pária na catedral de *scholars*, por outro, extravia-o de casa", afirma Analice Martins.[22] Se ele agora resolvesse voltar para Porto Alegre, teria que enfrentar sua nova condição:

> como um gringo desvalido, sem saber o que fazer de mim numa cidade que eu já não reconheço, não sei meu endereço, não lembro de parente, se perguntam onde fica essa tal rua eu nada entendo, se sou eu a perguntar alguma coisa é a outra pessoa a me olhar sem dar rumo ao pensamento, o inglês é minha língua de repente.[23]

17 Idem, ibidem, p. 46.

18 Idem, ibidem, p. 11.

19 Idem, ibidem, p. 20-21.

20 Idem, ibidem, p. 56.

21 Idem, ibidem, p. 57.

22 MARTINS, Analice de Oliveira. *Identidades em voo cego:* estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2004, p. 129.

23 NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 64.

Assim, da condição de estrangeiro que não fala a língua do lugar, passa a estrangeiro em sua própria língua, numa viagem que parece não ter volta: "se o português ao menos retornasse, se eu pudesse me virar novamente em Porto Alegre".[24]

Esse processo de estranhamento linguístico progressivo está ligado a uma condição que o escritor enunciara anteriormente:

> disse-lhe em meu inglês esfarrapado que eu era o caçula de uma família de nove irmãs, e que me sentia um sobrevivente de mares femininos, que me perdoasse então pelo fato de ser assim aéreo, como se nunca tivesse conseguido o fio pedestre de nenhuma fala, em qualquer língua.[25]

No choque com a língua estrangeira, fica em evidência uma indisposição consigo mesmo, o vestígio de sua condição de estrangeiro no universo feminino. "Quem me responde, e já, se o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo".[26] A viagem descortina, assim, uma condição subjetiva frágil, instável, e também permeável ao que a errância possa trazer de novo. "No trajeto da escrita", afirma Ítalo Moriconi na orelha da edição de 2003, "o eu oscila entre celebrar e sustar sua autodissolução. O eu se constrói e se dissolve, ao mesmo tempo".

É essa oscilação do eu que acompanhamos ao longo do livro, como uma *performance* em que o escritor se transforma diante de nós. A escrita é um trajeto que percorremos com ele, vertiginosamente, num longo parágrafo que vai do começo ao fim do livro. Como sugere Moriconi, acompanhamos seu impulso de autodissolução, que se expressa exemplarmente no deslizamento da primeira para a terceira pessoa e vice-versa; e também o movimento correspondente de construção, ou reconstrução, uma tentativa de "começar tudo de novo, voltar a ser aquele que eu era antes de me meter em Berkeley e Bellagio".[27] Essa labiríntica trajetória se resolve no final com um reencontro com a língua, a cidade e o amante. "Começo a compreender na alma onde estou, com quem estou, há quanto tempo, não faz muito eu sei, alguns minutos, devagarinho vou ganhando a lembrança do meu português, a

24 Idem, ibidem, p. 75.
25 Idem, ibidem, p. 27.
26 Idem, ibidem, p. 37.
27 Idem, ibidem, p. 75.

língua sai de mim em pedacinhos".[28] A errância, pela primeira vez nas narrativas de Noll, abre a possibilidade de uma aprendizagem, embora provisória, que consiste em estar com o outro mesmo sem compreendê-lo.

3

Em *Lorde*, o escritor desembarca em Londres atrás de um desejo que se acredita perdido, atrás talvez da morte, encarando a cada esquina sua própria decadência. A viagem serve para testar os limites do eu, que se aventura a sair de si para quem sabe "alcançar aquele ponto onde tudo vaza para o infinito".[29] Desde o momento em que pisa no aeroporto, ele se sente lançado na incerteza. Mal conhece o homem que o contratou, a cidade lhe é estranha, não sabe que missão deve cumprir. Mesmo depois do encontro com o *scholar* inglês, ele não consegue achar-se; não consegue definir o que está fazendo ali, por que foi chamado, como deve agir. "Talvez caísse como uma luva para o seu projeto se eu morresse sem saber o nome, a direção, um simples fio que eu pudesse seguir até chegar a alguma coisa que parecesse com sentido", ele pensa. Essa inquietação o fará sair pela cidade, onde viverá uma experiência de dissolução do eu mais extrema ainda do que em *Berkelley em Bellagio*. "Tinha vindo para Londres para ser vários",[30] anuncia.

Depois de deixar suas malas na casa que o inglês alugara para ele em Hackney, pega um ônibus que o leva até Oxford Street. Dali atravessa o Soho até chegar a Piccadilly Circus, onde entra numa loja de cosméticos e compra um pó de arroz. Diante do espelho do banheiro da National Gallery, ele se maquia para iniciar sua travessia: "Tirei a caixinha do bolso, retirei o estojo, abri-o e passei a esponja lentamente pelas faces, testa. Se alguém me visse pensaria logo na *performance* de algum artista".[31] No dia seguinte, num cabeleireiro unissex, põe em prática a segunda etapa de seu travestismo, pintando seus escassos cabelos de castanho-claro. A partir de então, nada de espelhos. "Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços".[32] Seu rosto será agora o de um outro, quem sabe um lorde, decadente como deve ser um

28 Idem, ibidem, p. 89.

29 NOLL, João Gilberto. *Lorde*, op. cit., p. 23.

30 Idem, ibidem, p. 28.

31 Idem, ibidem, p. 27.

32 Idem, ibidem, p. 44.

lorde no início do século XXI, perdido num subúrbio da capital inglesa, "um bairro que eu sabia longínquo, ao norte de Londres, de imigrantes vietnamitas, turcos, já fora das margens dos mapas da cidade que costumam propagar em *folders* turísticos".[33]
Se em *Berkeley em Bellagio* o escritor não poupa de sua ironia os intelectuais bem-intencionados que fazem alarde de seus planos de salvação do mundo, espelhados no governo americano e financiados por ele, *Lorde* mostra o outro lado dessa Pax Americana.

> Lá dentro falavam português, iraniano, chinês, vietnamita, inglês, espanhol, italiano, turco. O que vinham empreender naquelas ruas que, à medida que Hackney se aproximava, iam ficando cada vez mais feias, sujas, atribuladas por obras intermináveis? Tinha sérias dúvidas de que vivessem melhor naqueles becos de Londres do que na sua escassez natal.[34]

Enquanto o escritor se abandona à errância pelas ruas da cidade estrangeira, longe da proteção do inglês que supostamente deveria zelar por seu bem-estar, a narrativa vai sendo tomada por um tom paranoico. "Qual o interesse de um militar inglês em me ter na Inglaterra? Que serviço eu poderia prestar às armas ou às relações armadas entre os dois países?",[35] o escritor se pergunta. De repente, de alguém contratado para uma missão mais ou menos indefinida, torna-se um prisioneiro, um "escravo de uma maquinação secreta",[36] arrastado por alucinações alimentadas pela nova paranoia global.
Dali em diante, tudo se precipita, e o escritor decide fugir para o interior da Inglaterra. "O desafio desse sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens",[37] assinala Denílson Lopes a respeito dos novos viajantes. Noll aposta nessa dissolução, talvez mais radicalmente do que nunca em *Lorde*: "eu desconfiava seriamente de que eu já não trazia o mesmo homem".[38] Mas pode ser que essa dissolução se mostre como "outra fonte de formação": "essa fonte viria dali, daquele

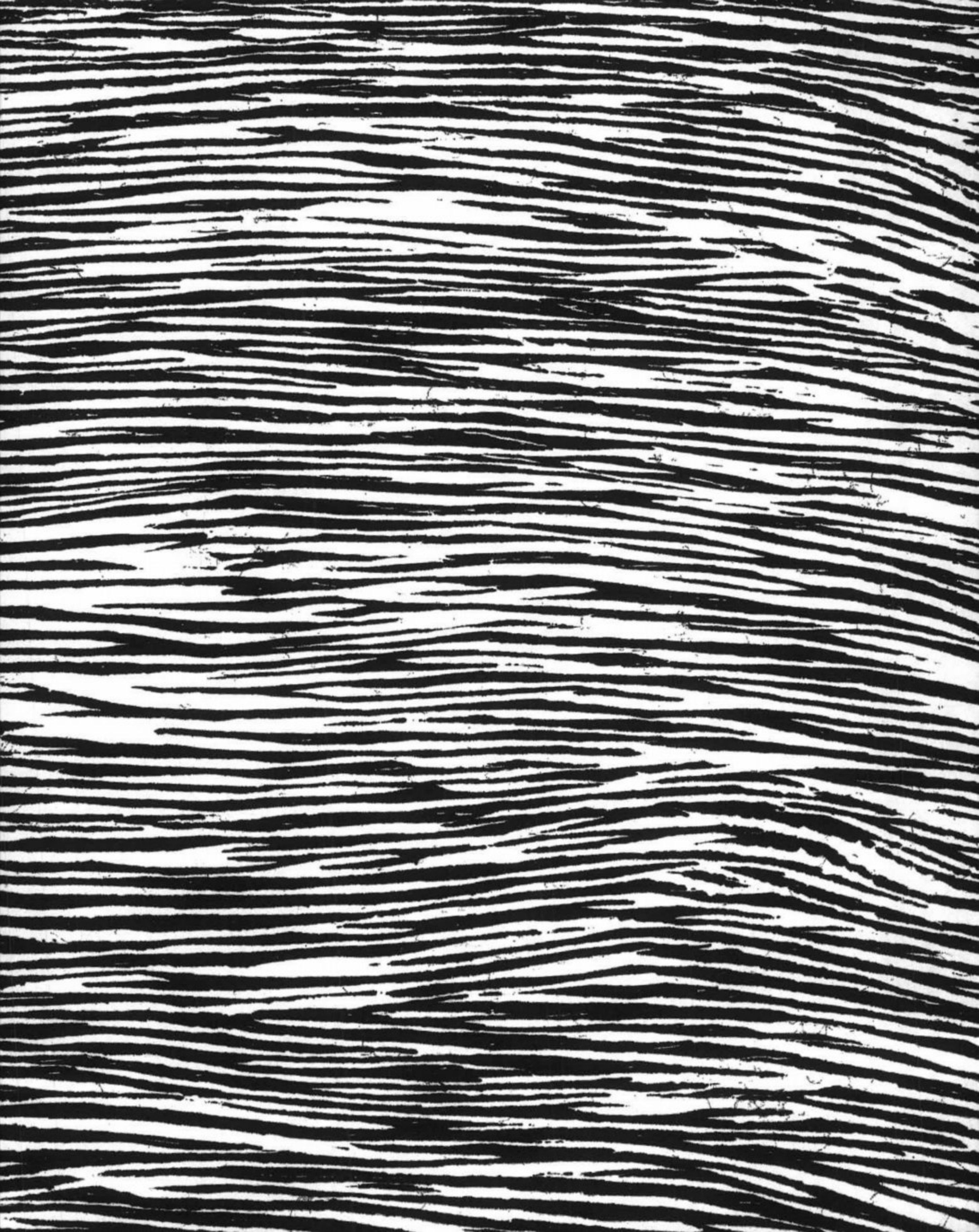
33 Idem, ibidem, p. 15.
34 Idem, ibidem, p. 60.
35 Idem, ibidem, p. 63.
36 Idem, ibidem, p. 68.
37 LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*, op. cit., p. 171.
38 NOLL, João Gilberto. *Lorde*, op. cit., p. 31.

homem de cabelos castanho-claros, com a maquiagem recomposta, vivendo em Londres por enquanto sem lembrar com precisão por quê".[39] Pode ser que "desse material difuso" seja possível extrair um "novo rosto", uma "nova memória".[40]

A possibilidade de ser outro é bem-vinda pelo escritor, como se lhe fosse dada a oportunidade de nascer de novo, de deixar para trás o velho eu, esse que escreveu sete livros e que já não consegue encontrar-se nem neles nem no seu corpo. *Lorde* é uma travessia sem destino certo, uma aposta no desconhecido, cujos efeitos não se podem medir de antemão; uma viagem de aniquilação do eu que termina com uma estranha fusão com o outro, em que o eu desaparece para dar lugar a um novo ser, que o contém, mas não é ele. "Eu sou o professor de português, repeti o leve acento gaúcho, com a mesma disposição, a minha, só que em outra superfície, mais incisiva, oleosa, a melena espessa de bárbaro, a dele",[41] lemos ao chegar ao fim da narrativa, quando numa última viagem, de Londres a Liverpool, o narrador se funde a um inglês, dono de uma loja de ferragens, que conhece num bar. A escrita se aproxima da *performance* na travessia de um eu que afirma uma identidade entre personagem e escritor para melhor expor sua desagregação, experimentando com os limites do seu corpo a ponto de transformá-lo em outro. Para o leitor que acompanha esse experimento, os cenários mundializados por onde transita o escritor nunca mais serão os mesmos.

Paloma Vidal é professora de Teoria Literária da Universidade Federal de São Paulo e autora de *Mais ao Sul* (Língua Geral, 2008); *A história em seus restos:* literatura e exílio no Cone Sul (Annablume, 2004); *A duas mãos* (7 Letras, 2003).

39 Idem, ibidem, p. 32.
40 Idem, ibidem, p. 34.
41 Idem, ibidem, p. 109.

5 • POEMAS

Bento Prado Jr. e
Bento Prado Neto

Sou como sou, quando bem disposto,
e como não sou quando a contragosto.

Sirvo meu Rei, meu Reino, meu posto,
e quem sou eu pra' querê-lo deposto.

Cavalo não tenho, nem encosto,
por mim responde apenas meu rosto.

Boi-morto[1]

Sinto, no ar,
Que esta é minha última
primavera.

Lamentar?
Quem sou ou poderia?
Nada, nada, nada...

Apenas um instante,
um belo nada
que um dia refulgiu
contra um céu cinzento e indiferente.

1 Bento Prado Jr. é o único autor deste poema.

Hans Magnus Enzensberger

Traduções de Vinicius Dantas

"no livro de leitura do colegial" foi publicado em *Defesa dos lobos* [*Verteidigung der Wölfe*, 1956], primeiro livro de Enzensberger. "o outro", "pé de vento", os três poemas de sombras, "trivial" e "carceri d'invenzione" pertencem a *Escrita de cegos* [*Blindenschrift*, 1962]. "uma depois da outra", "a alegria", "a merda" e "a força do hábito" apareceram todos na coletânea de esparsos *Poemas 1955-1970* [*Gedichte 1955-1970*, 1971]. "O novo homem" e "O que foi aí" figuram em *Quiosque* [*Kiosk*, 1995]. "Formas eólicas" e "Música do futuro" pertencem os dois a *Música do futuro* [*Zukunftsmusik*, 1993].

Por fidelidade ao modernismo caixa baixa, ou teimosia mesmo, mantive as minúsculas com que os poemas eram publicados até o fim dos anos 1960, pois só foi tempos depois que Enzensberger retornou ao uso de maiúscula para os substantivos, como é corrente em alemão, e para a abertura das estrofes. Por minha conta, adotei a forma "Passarges" em "Formas eólicas" mesmo sem ter certeza do seu significado preciso: tomei-a como um tipo de duna ou algum fenômeno geomorfológico ligado à desintegração da areia, tal qual barcana. Siegfried Passarge (1866-1958) foi um importante geógrafo e geomorfologista alemão que estudou a África e o deserto do Kalahari e criou o conceito de "fisiologia da paisagem" – unidade dinâmica que se constitui pelo intercâmbio com a litosfera, hidrosfera, atmosfera e ação humana.

Essas traduções nunca poderiam ter sido levadas a cabo se não tivessem sido minuciosamente discutidas e discutidas com várias pessoas, às quais devo um agradecimento sublinhado. A Noemia Mandelbaum e a Roberto Schwarz, que leram inúmeras versões e não se cansaram de sugerir mudanças e lembrar nuanças; a Guido Antonio de Almeida, a Virgínia de Araújo Figueiredo e a Jorge de Almeida, cujas leituras de versões adiantadas me obrigaram a alguns acertos de última hora ou, então, a ter coragem de voltar às primeiras soluções.

Vinicius Dantas (1956) é poeta. Traduziu poemas de William Carlos Williams, Sylvia Plath e Paul Celan, entre outros. Organizou, com Iumna Maria Simon, a antologia *Poesia concreta* (Abril, 1982).

no livro de leitura do colegial

não leias odes, meu filho, lê os horários das partidas:
são mais exatos. abre os mapas dos mares,
antes que seja tarde. fica atento, não cantes.
o dia está chegando em que eles pregarão de novo
listas nas portas e marcarão o peito
dos que dizem não. aprende a não te fazer notar, aprende mais do que eu:
a mudar de bairro, de passaporte, de cara.
adestra-te na pequena traição,
a suja salvação de cada dia. úteis
são as encíclicas para acender o fogo,
os manifestos: para embrulhar manteiga e sal
para os indefesos. raiva e paciência são necessárias
para insuflar nos pulmões do poder
o fino pó da morte, moído
por aqueles que aprenderam muito,
que são exatos, e por ti.

o outro

este ri
fica de olho
vasculha meu rosto à luz do dia
deixa que palavras rolem de minha boca
este que tem dinheiro e medo e um passaporte
este que briga e ama
este se agita
este se descabela

mas não eu
eu sou o outro
o que não ri
o que não tem rosto nenhum à luz do dia
e não tem palavras na boca
um desconhecido para si e para mim
não eu: o outro: sempre o outro
o que não vence nem é vencido
o que não fica de olho
o que não se agita

o outro
que é indiferente a si
de quem eu nada sei
nem ninguém sabe quem é
o que não me agita
isto sou eu

pé de vento

algumas palavras
leves
como sementes de álamo

sobem
no remoinho do vento
descem

difíceis de pegar
vão longe
como sementes de álamo

algumas palavras
afofam a terra
depois quem sabe

lançam uma sombra
uma sombra franzina
ou quem sabe não

reino de sombra

i
aqui eu vejo ainda um lugar,
um lugar livre,
aqui na sombra.

ii
essa sombra
não está à venda.

iii
também o mar
talvez lance uma sombra,
também o tempo.

iv
guerras de sombras
são brincadeiras:
sombra nenhuma
tira a luz da outra.

v
quem mora na sombra
não é fácil de matar.

vi
por um instante
saio da minha sombra,
por um instante.

vii
quem quiser ver a luz
como ela é
deve se recolher
à sombra.

viii
sombra
mais clara que este sol:
fresca sombra da liberdade.

ix
inteiramente na sombra
minha sombra some.

x
na sombra
sempre existe um lugar.

retrato de sombras

vou pintando a neve.
vou pintando por pura teima
pintando no prumo
com um pincel grande
sobre esta página branca
a neve.

vou pintando a terra.
vou pintando a sombra
da terra, a noite.
eu não durmo.
vou pintando
a noite toda.

a neve cai
no prumo por pura teima
sobre o que vou pintando.
uma sombra grande
cai
sobre meu retrato de sombras.

nesta sombra
vou pintando
com o pincel grande
da noite
por pura teima
minha sombra diminuta.

obra de sombras

as sombras penetram
nas minhas sombras
as lutas de ontem
são lutas de sombras
as mulheres de ontem
sombras de mulheres
o céu uma sombra de céu
de ontem
sombra são meus anos

perto amigáveis criminais
de antes
agora quase sombras
atrás de mim
os gritos de ontem sussurros
na sombra do vento
atrás de mim as caras
cores de sombra

sombra são minhas noites
sombras de noites
sombra são minhas obras

e eu sou uma sombra
que outras sombras
lançam contra o futuro
contra outras noites
contra outras caras
para novas obras

sombra são minhas obras

trivial

numa tarde à toa, hoje
vejo em minha casa
pela porta aberta da cozinha
uma leiteira   um ralador de cebola
o pires do gato.
sobre a mesa tem um telegrama.
que eu não li.

num museu em amsterdã
vi num quadro antigo
pela porta aberta da cozinha
uma leiteira   uma cesta de pão
o pires do gato.
sobre a mesa tinha uma carta.
que eu não li.

numa datcha à margem do mosková
vi há algumas semanas
pela porta aberta da cozinha
uma cesta de pão   um ralador de cebola
o pires do gato.
sobre a mesa tinha o jornal.
que eu não li.

pela porta aberta da cozinha
vejo leite derramado
guerras de trinta anos
lágrimas nos raladores de cebola
mísseis antimísseis
cestas de pão
lutas de classes.

embaixo à esquerda bem no canto
vejo o pires do gato.

carceri d'invenzione

estas abóbadas
escuras claras escuras

relâmpagos sem céu
raios sem astro
nem dia nem noite

estas abóbadas
racionais e enigmáticas

estes alçapões e covis
nos acolhem
estas aberturas e galerias
nos acobertam
estes arcos e pontes
nos desnorteiam

ante estas armações
que nos sobrepujam
parecemos
mudos e diminutos
sonhadores insones
prisioneiros
não rendidos

estas masmorras
em que fervilha
em que impera o desamparo

estas abóbadas sonhadas
infinitamente escuras
infinitamente claras
infinitamente

impenetráveis
são
nossas cabeças cheias de sonho

uma depois da outra

primeiro a neve.

após a última neve
o primeiro parto.

após o último pós-parto
a primeira comunhão.

após a última porcaria
o primeiro amor.

após a última palavra
a primeira hipoteca.

após o último centavo
a primeira guerra mundial.

após o último alistamento
a primeira procuradoria.

após a última instância
o primeiro nurembergue futebol clube.

após a última camisa
o primeiro socorro.

após a última burrada
o primeiro violino.

após a última honraria
o primeiro canto do galo.

após a última merda

por último

a primeira neve.

a alegria

ela não quer que eu fale dela
ela não para no papel
ela não suporta profetas

ela põe abaixo tudo que é sólido
ela não mente
ela se amotina

ela só ela me justifica
ela é minha razão
ela não me pertence

ela é estranha e teimosa
eu a escondo
como uma vergonha

ela é fugaz
ninguém pode partilhá-la
ninguém pode guardá-la para si

eu nada guardo
eu partilho tudo com ela
ela parte para outra

um outro a esconderá
na sua fuga vitoriosa
pela mais longa noite adentro

a merda

como sempre ouço falarem dela
como se a culpa de tudo fosse sua.
vejam só, quão suave e modesta
ela toma seu lugarzinho embaixo de nós!
por que sujamos então
seu bom nome
e o concedemos
ao presidente dos estados unidos,
aos tiras, à guerra
e ao capitalismo?

quão transitória ela é,
mas como dura
tudo aquilo que leva o seu nome!
ela, tão condescendente,
está na ponta da língua,
se o assunto é exploração.
ela, que esprememos,
ainda por cima deve exprimir
a nossa raiva?

não nos aliviou?
de compleição delicada
e particularmente não-violenta
é de todas as obras do homem
provavelmente a mais pacífica.
o que foi então que ela nos fez?

a força do hábito

O hábito torna belo o erro.
Christian Fürchtegott Gellert

I

Gente comum comumente não se importa
com gente comum.
E vice-versa.
Gente comum acha fora do comum
que a achem fora do comum.
É que já não é gente comum.
E vice-versa.

II

Que a tudo a gente se habitue,
a isso a gente se habitua.
É o que habitualmente se chama
um processo de aprendizagem.

III

É doloroso,
quando a dor de hábito não vem.
Como se cansa a mente esperta
Da própria esperteza!
O cara simples aí acha difícil por exemplo
ser um cara simples,
ao passo que aquela personalidade complexa
desfia suas dificuldades
como a beata o rosário.
Por toda parte esses eternos principiantes,
em estado terminal faz tempo.
Mesmo o ódio é um hábito do peito.

IV
Estamos habituados
ao que não tem precedentes.
Temos o usucapião
do que não tem precedentes.
Um escravo de seus hábitos
topa na esquina de hábito
com um criminoso habitual.
Uma ocorrência inaudita.
A merda de hábito.
Os clássicos pegaram o hábito
de romanceá-la.

V
Suavemente o hábito da força repousa
na força do hábito.

o novo homem

Este novo homem
tem um jeito estranho.

Faz bem,
a cara que não tem.

"A cara do pai".
Tomara que não.

Trabalha pesado,
barulhos produz.

Não adivinhamos
o que está querendo.

Respira, rumina,
rasteja, resmunga.

Hesitando, descobre
os dois lados da coisa.

Trepa nas palavras,
testando

gangorras, balanços,
ousadia, medo.

Um dia, mais esperto
que nós, nos espanta.

Então, enquanto aos poucos
morremos,

a sua cara vai ficando,
mais e mais, a nossa cara.

o que foi aí

Foi algo de bom,
passou,
por aí.
Pena,
que seja tão difícil
de lembrar
algo de bom.
Saber como realmente era.
Como foi real.

Foi, creio,
algo bastante comum,
fantástico.
Algo que
creio ter visto,
ou cheirado,
ou pegado.

Mas se era grande
ou pequeno,
novo ou velho,
claro ou escuro,
isso já não sei.

Só que era melhor,
muito melhor,
que o que aí está,
isso ainda eu sei.

formas eólicas

Greda, grés, saibro, brita, cré,
silicosos, calcáreos, quartzíticos,
ferruginosos, vulcânicos, herméticos:
areal de vento, impalpável, nascente, migrante, perolado,
areal de osso, areal de chumbo – uns,
impiedosamente macios, tiram
a resvalar declive abaixo
sons característicos de si,
agudos ou graves: "areias sonoras"
ou um zumbir que leva minutos;
outros, obscurecem o céu.

Ao fim da decomposição,
"formas eólicas": vagando sem descanso,
dunas lineares, dunas transversais,
em cristas, valados, corpos de dunas, ancas de dunas,
em forma de ovo, crescente, coração, ferradura,
Passarges, barcanas,
que sepultam sob si
tudo o que vive.

Arte pura que dispensa artistas,
movida por movimento incessante,
nova e improlífica,
desenho puro que ninguém vê,
que se desenha
em si mesmo, belo,
deserto, distração para os deuses.

música do futuro

A que não aguentamos esperar
vai nos ensinar.

Brilha, é incerta, longe.

A que deixamos vir até nós,
não nos espera,
não vem até nós,
não volta até nós,
fica a caminho.

Não nos pertence,
não pergunta por nós,
não quer saber de nós,
não nos diz nada,
é parte que não nos cabe.

Não esteve,
não está nem aí para nós,
nunca esteve aí,
nunca está aí,
nunca está.

Mahmud Darwich

Trad. Michel Sleiman e Safa Jubran

O longo inverno de Rita

Rita ajeita a noite de nosso quarto:
é pouco este vinho, e estas rosas
parecem maiores que a cama.
Abro-lhe a janela, e a noite destila.
Põe, aqui, uma lua, em cima da cadeira: e em cima
põe um lago enrolando o meu lenço
e a palmeira crescerá cada vez mais.
Já te vestiste de outra, além de mim? Já te habitou alguma mulher
e soluçou a cada vez que teus galhos me enrolaram o tronco?
Esfrega os meus pés, esfrega o meu sangue, assim saberemos
o que de mim e de ti ficou das enxurradas e tempestades...

Rita dorme no jardim do corpo,
as amoras da cerca em suas unhas me iluminam o sal do corpo.
Te amo, Rita.
Dois passarinhos dormiram debaixo destas mãos...
dormiu a onda de excelente trigo ao seu lento respiro,
uma rosa vermelha dormiu no corredor.
Dormiu uma noite breve,
o mar diante da janela dormiu ao ritmo de Rita
o sobe e desce nos raios de seu peito nu; dorme, agora
entre nós, não cubras a escuridão de intenso dourado entre nós,
dorme, uma das mãos a circundar o eco,
e outra a espalhar a solidão das matas, dorme,
entre a camisa pistache e o banco de limão,
como égua nos estandartes na noite de núpcias...
Acalmaram os relinchos. Acalmaram
as colmeias em nosso sangue.
– Esteve aqui Rita?
Estivemos juntos?

... Dentro em pouco Rita partirá, sua sombra descerá,
branco cárcere.

Onde nos encontraremos? – perguntaram suas mãos.
Voltei-me ao longe. O mar atrás da porta. O deserto atrás do mar.
Beije-me nos lábios – ela disse.
Eu disse: Como hei de partir outra vez, Rita?
se ainda tenho a uva e a memória,
e ainda me confundem as estações
entre o signo e o símbolo?
– O que dizes?
– Nada, Rita, imito um cavaleiro numa canção
que fala da maldição do amor retido nos espelhos...
– ... que fala de mim?
– ... e de dois sonhos num travesseiro: apartam-se e fogem;
Um se apossa de uma faca, e o outro assopra numa flauta.
– Não entendo, ela diz.
– Nem eu. Minha língua são estilhaços,
significado ao qual falta a mulher
e os cavalos... se suicidam no final da praça.

Rita degusta o chá da manhã,
e descasca a primeira maçã portando dez lírios.
Me diz: Deixa de lado o jornal, os tambores são tambores
e a guerra não é assunto meu. Eu sou eu. Tu és tu?
Sou esse
que te viu gazela a arremessar-lhe pérolas,
viu seus desejos rolarem, riacho, por ti,
viu-nos amantes na cama
a distanciarmo-nos estranhos,
a saudarmo-nos num porto qualquer,
levados, folhas ao vento, em viagem,
largados diante das pousadas de estrangeiros,
cartas lidas às pressas,
– Me levas junto? serei
o selo de teu coração descalço, me levas? serei
tua veste na terra que te deu à luz... e depois te fez cair, serei
o caixão de hortelã a te levar a morte.
E tu, para mim, serás morto e vivo.

– Rita, o guia se perdeu, e o amor –morte–
é promessa não cumprida... que não termina.

... Rita prepara o dia
codornas agrupadas em torno do salto alto:
Bom dia, Rita!
nuvens azuis para o jasmineiro das axilas:
Bom dia!
fruta para a luz da aurora: Bom dia, Rita!
Devolve-me ao corpo para sossegar por um segundo
as agulhas do pinheiro em meu sangue, abandonado desde que te conheci.
Toda vez que abraço a torre de marfim, um par de pombas escapa das minhas mãos.
Ela disse: Voltarei quando mudarem os dias e os sonhos....
é longo este inverno, Rita, e nós somos nós, não digas como eu: Eu sou ela.
Ela é quem te viu pendurado na cerca, te fez descer e te abraçou,
te lavou com lágrimas, espalhando-se em ti usando as próprias açucenas,
e tu, entre dois terrores: a espada dos irmãos e a maldição da mãe.
Eu sou ela. Tu és tu?

... Rita se ergue dos meus joelhos,
visita seus enfeites, amarra o cabelo com borboleta prateada.
O rabo de cavalo acaricia as pintas espalhadas,
gotículas de luz escura sobre o mármore feminino.
Rita reconduz o botão à camisa mostarda... Tu és meu?
Sou teu; se deixaste a porta aberta ao passado, então tenho um passado.
Vejo-o nascer de tua ausência,
do ruído do tempo, quando a chave gira no ferrolho da porta;
tenho um passado que vejo sentado,
perto, como uma mesa;
tenho a espuma de sabão
e o mel salgado,
o orvalho
e o gengibre.
E tu tens os cervos. Se queres, teus são os cervos e os prados.
Se queres, tuas são as canções, tuas são as canções e o espanto.
Eu nasci para te amar,

égua que leva a mata a dançar
sulcando no coral a tua ausência.
Nasci senhora-a-seu-senhor: me leva!
Escansiarei teu copo com vinho terminal
E, em ti, me curarei de ti, me dá teu coração!
Nasci para te amar.
Dexei minha mãe a blasfemar o mundo e teu povo em cânticos antigos
encontrei os guardas da cidade a alimentar com teu amor o fogo, eu
eu nasci para te amar.

....Rita quebra as nozes dos meus dias.
Os campos se expandem...
Este pequeno chão tenho por quarto numa rua,
andar térreo de um prédio no alto da montanha,
e dá para o vento do mar.
Tenho uma lua cor de vinho e uma pedra esculpida,
parte da cena das ondas
que viajam pelas nuvens
e parte do livro de Gênesis,
parte do livro de Jó
e parte do dia da colheita,
parte do que eu possuía
e parte do pão de minha mãe,
parte das açucenas do vale
em poemas de amantes antigos
e parte da sabedoria dos amantes.
A vítima ama o rosto do assassino... Se atravessasses o rio, Rita.
Onde está o rio? – ela perguntou.
Eu disse: em ti e em mim há um só rio.
Verto-me sangue. Eis-me memória.
Os guardas não me deixaram nenhuma porta para entrar,
me apoiei no horizonte e olhei para baixo
olhei para cima e olhei para o lado
mas não havia horizonte para olhar;
vi só o meu olhar
na luz, afastando-se de mim.

Eu disse: Volta, outra vez, volta para mim, quem sabe
vejo alguém tentando ver um horizonte refeito por algum profeta
com estas pequeninas palavras: tu e eu...
alegria pequena... em cama estreita... tênue.
Não nos mataram ainda, Rita... é pesado este inverno... frio.

... Rita canta sozinha
para o correio de seu exílio no Norte: Deixei distante
minha mãe, perto do riacho,
sozinha e chorando a minha infância.
A toda noite, distante,
dorme nas minhas pequenas tranças.
Mamãe! quebrei a infância, minha mãe!
Saí mulher para criar o seio na boca do amado.
Rita dá voltas ao redor de Rita:
não há chão para dois corpos num mesmo corpo,
não há exílio para o exílio desses pequenos quartos.
A saída é a entrada – inútil cantar entre dois abismos.
Partamos... e que se defina o caminho.
Não consigo.
Nem eu – ela dizia – e não dizia –
acalmando os potros no seu sangue:
De longe é que vêm as andorinhas?... meu estranho, meu querido,
até este jardim solitário?
Leva-me para uma terra distante, para a terra distante.

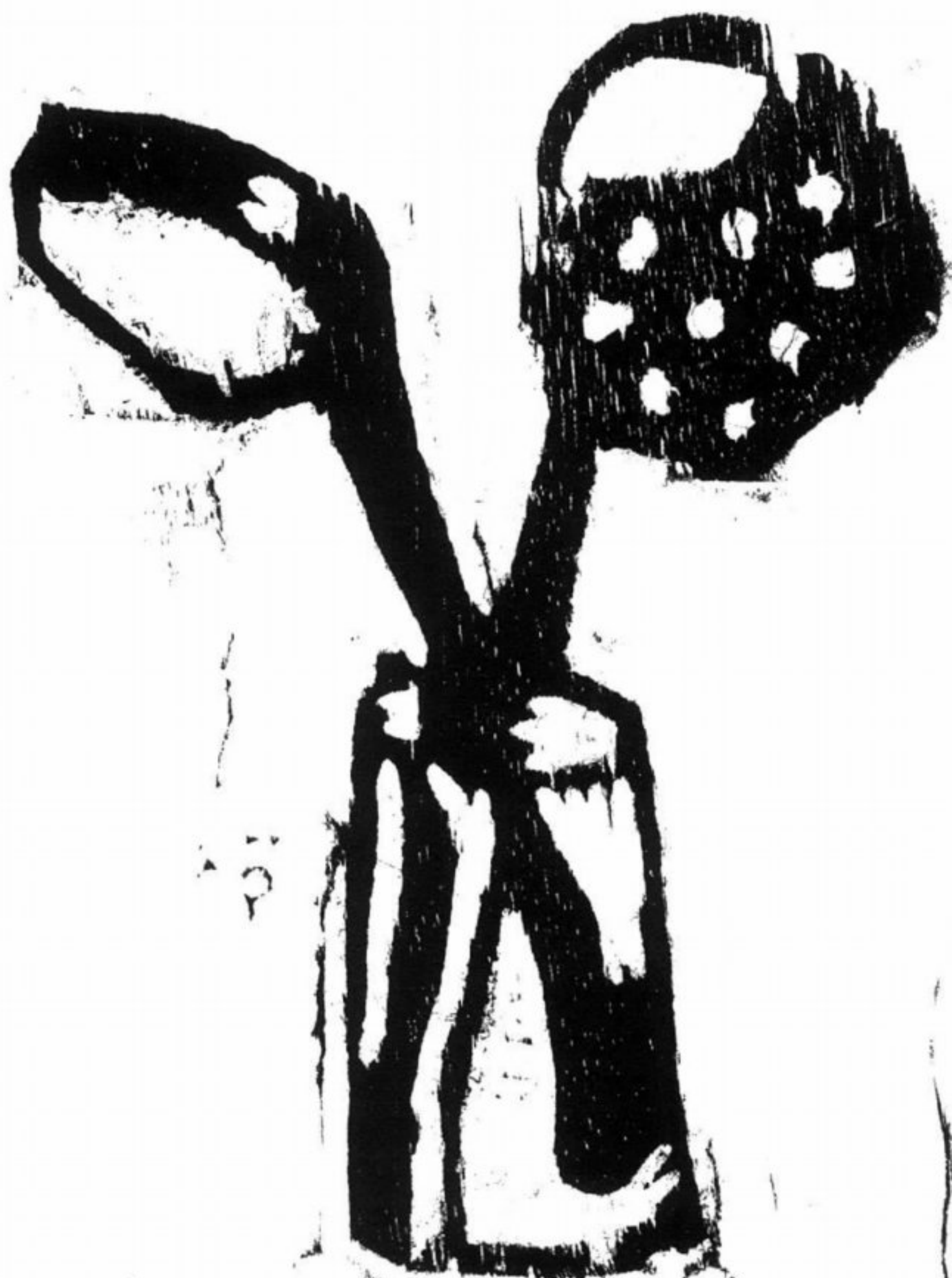
Rita chorou – é longo este inverno –
e quebrou a porcelana do dia nas grades da janela.
Depositou o pequeno revólver no rascunho do poema.
Jogou as meias na cadeira. Quebrou-se o arrulho.
Foi-se, descalça, ao desconhecido. Eu emigrei.

Baudelaire

Trad. Ivo Barroso

Spleen III

Eu sou como esse rei de algum país chuvoso,
rico, mas incapaz, jovem no entanto idoso,
que de seus cortesãos desprezando as mesuras
se enfada com seus cães e as outras criaturas.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
nem seu povo a morrer aos pés de seu balcão.
Do bufão favorito a grotesca balada
já não distrai do enfermo a fronte cruel, calada;
Seu leito em flor-de-lis transforma-se em sepulcro,
e as damas para as quais todo príncipe é pulcro
não conseguem achar um traje mais faceto
que desperte um sorriso ao jovem esqueleto.
O sábio que lhe faz seu ouro com apuro
não sabe lhe extrair esse elemento impuro.
Nem os banhos de sangue, herança dos romanos,
a que lançavam mão os velhos soberanos,
puderam reanimar seu cadáver que escorre
no qual, em vez de sangue, a água do Letes corre.

6 • DOCUMENTOS

Professor, filósofo e crítico literário Benedito Nunes

Alfredo Bosi

Tenho a honra e o prazer de saudá-lo neste encontro promovido em sua homenagem pela disciplina de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Não é uma homenagem ao aniversariante, pois já fomos advertidos de que não é de seu agrado esse tipo de cerimônia, mas o justo reconhecimento de uma vida inteira de intelectual empenhado no conhecimento da Filosofia e da Literatura, empenho que Benedito Nunes continua demonstrando como talvez nenhum outro crítico literário brasileiro o tenha feito com tanto fôlego e profundidade.

Leitor de sua obra, desde os meados dos anos de 1960, quando da publicação da análise pioneira da escrita de Clarice Lispector, sempre admirei a vocação do pensador capaz não só de penetrar na palavra sibilina de Heidegger (de que Benedito Nunes é um dos mais atentos intérpretes em nossa língua), mas também de enfrentar os textos complexos de Clarice Lispector, João Cabral e Guimarães Rosa vistos pela ótica da fenomenologia existencial.

Foi uma escolha feliz, mas árdua. A crítica brasileira sempre encontrou dificuldade de penetrar filosoficamente na obra literária. Desde o século XIX, quando Sílvio Romero acumulou desastres sobre desastres na apreciação de nossos escritores, passando por José Veríssimo, leitor de melhor gosto, mas alheio a todo e qualquer sistema filosófico, a maior parte de nossos críticos oscilou entre o impressionismo psicologizante e o sociologismo redutor, ou entre essas posições e um formalismo extremado. As exceções contam-se nos dedos de uma só mão: Carpeaux, Tristão de Athayde, Álvaro Lins, Augusto Meyer, Antonio Candido e, naturalmente, todos os professores de Literatura aqui presentes e nossos amigos diletos.

No entanto, a visada ontológica e existencial, nem idealista, nem materialista, é iluminadora na medida em que, em vez de fechar-se no círculo de ferro dos condicionamentos locais ou flutuar em meio a especulações subjetivas, vai direto ao essencial, à aparição do fenômeno, à imagem da coisa, à força do evento, ao mistério mesmo do mundo e do Outro que a percepção cotidiana antes oculta do que revela.

E aqui a citação de uma passagem de Heidegger sobre a arte, transcrita em um dos textos de Benedito Nunes, me parece obrigatória: "A arte é uma consagração e um

* Conferência proferida durante a homenagem ao prof. Benedito Nunes, no evento "Literatura e Filosofia: a Clave do Poético", realizado na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, em 12 de novembro de 2009. Na ocasião, foi lançado o livro *A clave do poético*, de Benedito Nunes (apresentação e organização de Victor Sales Pinheiro; prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2009).

abrigo, por onde o real dispensa ao homem o seu brilho, até então escondido, para que numa tal claridade possa ver de maneira mais pura, e ouvir, mais distintamente, o que fala à sua essência".

Ao citar essas palavras, recomendo a todos que leiam atentamente os capítulos dos estudos heideggerianos em que Benedito Nunes aprofunda o sentido da "virada" do primeiro para o segundo Heidegger, que costuma ser assinalada pela publicação do célebre ensaio "Höelderlin e a essência da poesia".

Clarice, Rosa e Cabral, apesar das temáticas e paisagens diversas, têm o dom de suspender os nossos hábitos mentais e pôr-nos diretamente em contacto com a realidade estranha das coisas, dos homens, dos acontecimentos. Mas é preciso que um leitor perspicaz e independente como Benedito Nunes nos guie e nos oriente para o reconhecimento desse dom.

Ele o fez em seus livros de Filosofia e Crítica que nos alimentam há tantos anos. Há muito que se tornou leitura imprescindível o seu *Passagem para o poético*, que tive a sorte e a honra de acolher quando conselheiro editorial da Coleção Ensaios da Editora Ática. Há muito que *O tempo na narrativa* se converteu em bibliografia clássica insuperável nos cursos de Teoria Literária desta e de outras Faculdades de Letras. Há muito que não é possível dissociar a leitura de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa dos ensaios luminosos de Benedito Nunes. E *João Cabral: a máquina do poema* é talvez a mais feliz intersecção de análise estrutural e interpretação fenomenológica.

Mas só agora, graças ao meritório trabalho de Victor Sales Pinheiro, pudemos ler ou reler alguns dos textos de Benedito Nunes esparsos em jornais, revistas ou obras coletivas às vezes de difícil acesso. Temos, nesta *Clave do poético*, o mapa da mina, o roteiro de um pensamento que habita os extremos da teoria pura e da leitura atenta de obras vistas na sua concretude e singularidade. Como disse Leyla Perrone-Moisés com graça e propriedade, no prefácio à obra, vemos aqui uma árvore amazônica deitando galhos por todos os lados. Podemos nos internar por essa ramagem viçosa e pujante que surpresas não vão faltar. O leitor ficará no mínimo boquiaberto ao encontrar neste livro nada menos do que uma entrevista que Benedito Nunes concedeu a ninguém menos do que Clarice Lispector em torno de problemas de crítica e de literatura brasileira. Clarice pergunta e Benedito responde. Não é o caso de ser tomado de santa inveja? E reconhecerá também uma atitude corajosa e generosa no seu deter-se em autores que dificilmente ultrapassariam suas fronteiras regionais se não os trouxesse ao primeiro plano da crítica este leitor sem fronteiras, que é Benedito Nunes; pois o mesmo ensaísta de horizontes universais

que discorre com toda a segurança sobre Eliot e Rilke nos vai revelar a força da prosa ficcional de seu conterrâneo Dalcídio Jurandir, tão pouco lido aqui no Sul. E dedica um denso texto a outro paraense, o poeta Max Martins, que, confesso, só vim a conhecer faz pouco tempo quando pedi a Benedito Nunes a sua colaboração em um dossiê sobre a Amazônia editado por *Estudos Avançados*. Sem falar na sua exegese fascinante da poesia de Mário Faustino que, como sabemos, só pôde ser logo conhecido e admirado porque transpôs cedo os confins da sua província. Mas por tão curto tempo... É por tudo isso e muito mais que o homenageamos neste momento e neste lugar, onde não estamos para falar de Benedito Nunes, mas para ouvi-lo e dele tomar lições de pensamento. Agora, estamos à sua escuta.

Alfredo Bosi é professor titular na Universidade de São Paulo, autor de *Ideologia e contraideologia* (Companhia das Letras, 2010); *Brás Cubas em três versões* (Companhia das Letras, 2006); *Literatura e resistência* (Companhia das Letras, 2002); *Machado de Assis:* o enigma do olhar (Ática, 1999); *Dialética da colonização* (Companhia das Letras, 1991); entre outros.

A palavra-carcaça de Bonvicino

João Adolfo Hansen

Régis Bonvicino compõe os poemas de *Página órfã* por justaposição integradora de pedaços de discursos disparatados – não usa fragmentos, pois não pressupõe sujeito substancial nem todo – efetuando uma referência, o presente da vida capitalista. Sua matéria é o *Junkspace* da fórmula de Rem Koolhaas: o espaço-lixo que as metástases dos processos industriais e financeiros da assim chamada civilização norte-americana espalham mundialmente como um todo sem todo de competição empresarial, eletrônica minimalista *high tech*, despedaçamentos de corpos em escala industrial, narcisismo e apatia da alma regressiva. Em 2007, quando as oposições do pensamento, as oposições políticas e as oposições estéticas modernas estão arquivadas pelo capital, a referência efetuada é a da mesma barbárie *kitsch*, Disney-pop-policial, do tempo em que a negação das oposições tinha valor, sentido e eficácia. O lixão da cultura contemporânea não tem memória, e suas artes descartam a hierarquia moderna do valor estético na equivalência do "liberou geral" geral. Ilustradas e finas como um político brasileiro, profundas e filósofas como um empresário, retinas céticas fatigadas de tanta experiência suspiram, líricas e veadíssimas, que *la chair est triste* e que Rimbaud ou Drummond ou Beckett já eram. Tudo "já era" no "é" do presente contínuo da troca mercantil e tudo devém "já era" nos fluxos do seu estético anestésico. O último poema do livro, "Página órfã", indicia as condições da sua leitura em 2007: "Nem uma dupla cabeça de Hermes/ entenderia aquele homem/ dormindo na cadeira/sobre o entulho e o lixo,/beco sem saída, página órfã,/ nunca, imitação de vida".

Nadando contra a maré e caçando lebre com boi, Bonvicino é moderno. Intensifica a barbárie da referência e dramatiza pressupostos estéticos e políticos de sua poesia sabendo coisas fundamentais, hoje arquivadas. Sabe que a liberdade livre da poesia é memória de regras rigorosas aplicadas à racionalização negativa da forma. Sabe que a aplicação das regras é memória do sofrimento – "*Andromaque, je pense à vous*" – rimando tédio, angústia, desprezo e liberdade. Sabe que para gozar é preciso matar o Pai. E que muitos se matam porque querem viver. Leminski, por exemplo, viu que não tinha mais pra onde ir e fez do auto-apodrecimento um desregramento de todos os sentidos. No seu devir-favela-gueto, adubou o cadáver futuro com fumo uísque alguma poesia *and something else*. Sabe que Leminski foi um cara bonito legal coerente admirável. Sabe que *ten out of nine computers* are *infected with*

* Texto originalmente publicado como posfácio a *Página órfã* (Martins Fontes, 2007), de Regis Bonvicino.

dollars and narcisism. Que Rimbaud *never more*. Que hoje o corvo não pousa mais no busto de Palas. Que nem tem ideia do que é Palas, nem precisa, mas continua grasnando que Leminski foi estúpido porque não foi realista. Sabe que o corvo vai ao que interessa. Sabe que o corvo é vil. Sabe que esta é uma sociedade de corvos. Sabe que o imaginário desta sociedade é limitado ao sul pelo shopping, a oeste pela polícia, a leste pela religião. Sabe que não tem norte, que não é livre, que não tem imaginação, que ignora radicalmente o simbólico, que não deseja poesia ou o que já se chamou "o espírito". Sabe que o talão de cheque libera e o revólver compensa o retorno do recalcado. Sabe que em 2007 o desejo de emagrecer corresponde ao desejo de desmaterialização do corpo internáutico na grande saúde da eficiência no trabalho. Sabe que sua poesia é mortal e precária, insignificante. Sabe que deve insistir: "me tenha impregnado da praga das palavras" ("Prosa"). Sabe que é ineficaz o que o poeta pode dizer da miséria, que a palavra cão não morde, que a poesia é uma espécie de miséria incluída na miséria maior que a desdenha e ignora. Sabendo tanta coisa, sabe principalmente que o poema sempre se vende como mercadoria. E que poemas pra valer sempre são mercadoria como a palavra "rosa" é a flor ártica que não é flor. Em 2007, suspenso nas bordas do buraco negro de seu saber, sabe principalmente o que não quer. Não quer a beleza, cosmético; não quer experimentalismo, pois não há experiências reais; não quer a concretagem da metalinguagem, pois a realidade não é texto; não quer o pastiche, não quer a citação, não quer a estilização, não quer a imitação à moda de, não quer o neo-neo do retrô geral. Principalmente, não quer o individual regressivo e apático. Deseja o outro do recalcado, o impessoal, o neutro, o duro, o seco, do movimento negativo para além das convenções do nenhum gosto do nenhum estilo contemporâneo. Como aquele pássaro doido e azul que se chocou na asa do avião, sua poesia é negação.

Há método em sua mistura. Bonvicino compõe a referência despedaçada de *Página órfã* como um evangelho do feio cuja boa nova é *obra*, no sentido literal do termo, merda e morte. A referência é eficaz, pois a feiura do seu horror aparece como ainda apta para deformar e incomodar com o mal-estar da sua sombria agitação o tempo raso do leitor sem experiência de passado e expectativa de futuro. A referência é eficaz principalmente porque autodeformante: suas posições, instantes, corpos, coisas e estados de coisas são vis ou tendem para o rebaixamento, como restos destituídos de profundidade, elevação, liberdade e sentido temporal definido. O tempo da referência é o de uma superfície parada e ondulatória, como a de um rio-esgoto latino-americano ou africano ou asiático, incessantemente arrepiada por modulações transitórias como ondas de choque fazendo vibrar restos

de resíduos misturados no sangue da violência e na sacarina do *kitsch* de várias fontes. A experiência desse tempo na leitura faz pensar no conceito deleuziano do "tempo-peneira" das sociedades de controle pós-modernas: o tempo feixe contínuo de trocas flutuantes sem orientação definida de futuro e memória de passado em que os indivíduos se tornaram *dividuais*, objetos de forças anônimas que engatam o desejo dividido em coisas arcaicas da pulsão de morte, e as massas humanas, aglutinações de *divíduos* como amostras, dados, cifras e mercados, estimuladas a gozar as alegrias do *marketing*. Caracterizada pelo naturalismo brutalista e apático do imaginário-shopping que unifica observador e coisa observada em afetos parciais descartáveis, a referência é "beco sem saída" e "nunca" de um não-lugar de desamor onde se exerce uma história natural da decomposição.

A efetuação da sua bruteza apática é intensa e vívida; enfatiza o sórdido, áspero e porco dos contrastes. Sua sordidez sem esperança poderia fazer supor um gosto pelo resíduo só momentaneamente esquecido nos poemas em que a natureza que resta é descrita em sua inumanidade ("Petróglifo", "Agonia") de matéria ainda não transformada em ruína ("Extinção"). Não se trata de "gosto", mas de efeito de decomposição programático, que começa com a dissolução do sujeito de enunciação. Não é pleno, a não ser de angústia e náusea, não ocupa nenhuma posição exterior e superior de "verdade" moral ou "certeza" política quando enuncia pedaços. A enunciação é constativa e inclui-se como um deles no espetáculo dos resíduos, marcando sua diferença pela autodecomposição de si mesma nos fluxos das pulsões depressivas da coisa observada. O "eu" escorre nas formas dos pedaços de uma 3ª pessoa impessoal que constata: "Seus dentes poderiam fazer merchandising/de maconha/embora façam de Colgate/dos lóbulos caem pingentes/ to sell ou vender/seus pés não pisam em piso falso/e andam descalços/num clip ou num filme ("Roupoema"). Por vezes, a enunciação dramatiza a voz em 1ª pessoa de um *spam* que emite resíduos de sexo onde Deus finalmente revela ter alguma utilidade: "pela frente justo/penetra no meu/como réptil bruto/ esmagando o colo/do meu útero/ onde neste canto agudo/súbito Deus é útil" ("Deus"). Ou monologa: "Fedendo a cigarro e a mim mesmo/cruzo uma avenida/ao anoitecer/sirenes, carros/vozes abafadas" ("Caminho do hamster"). A simultaneidade dos espaços, os pedaços disparatados e os afetos das experiências são modulados pela mesma energia apática. Repete-se da superfície da palavra para o silêncio dos intervalos, muda de posição de um ponto para outro, de um instante para outro, idêntica no diverso, como esses rios de São Paulo que continuamente passam coalhados do que sobrou, sem que a essência de seu perfume de classe dominante passe.

Não seria necessário dizer que a referência dos poemas não é prévia, mas efetuada por eles como agenciamento de significações que só existem na leitura. Como o leitor reconhece muitas das significações, que são as da existência *Junkspace* contemporânea, poderá supor que *Página órfã* é reprodução naturalista, "imitação da vida". E se equivocará, pois é poesia moderna: autoconsciente dos seus processos produtivos, não "imitação *da* vida", mas "imitação *de* vida", como mímese de vida da referência efetuada na leitura. Logo, mais fundamental que "o quê" os poemas dizem é o seu "como": o estilo. Seria possível lê-los como se os pedaços fossem *ready made,* fórmulas prontas, que o poeta transferiria de textos poéticos modernos e das linguagens dos *media,* refuncionalizando-as em novas funções compositivas. A hipótese é pertinente, por exemplo, quando cita grifes de mercadorias contemporâneas repolitizando-as para compor um caráter ou uma ação degradados. Mas não se trata apenas de agenciamento de matérias acabadas, pois Bonvicino faz contínuas menções teóricas à palavra como elemento construtivo da realidade do possível de sua arte. As menções evidenciam que sua poesia não reproduz simplesmente o que provém de uma tradição qualquer conferindo-lhe novas funções, mas resulta de seu posicionamento conscientemente crítico na chamada "tradição" da poesia moderna brasileira e estrangeira como dramatização contínua dos procedimentos com que constrói a referência, como a justaposição, a falta de pontuação, a descontinuidade sintática, a montagem, a mistura estilística, as incongruências semânticas, o contraste, a síntese e o silêncio, evidenciando uma concepção determinada de "palavra poética" que, podendo incluir o procedimento de *ready-made*, não se reduz a ele. No poema "Morte", lê-se:

> nossos filhos da puta
> vende-se
> Est
> sucata de verbo pedaços.

Eficazes, os pedaços são das melhores coisas do livro. A fórmula "nossos filhos da puta" traz para perto do leitor, como propriedade partilhada ou comum, "nossos", tipos e ações que se acredita correntemente distantes de "nós", por exemplo os varões de Plutarco da chamada "vida pública" brasileira. O pronome possessivo constitui a sordidez como o que ela é literalmente no país – nossa sordidez corporativa –, propondo que também os laços particulares da nossa honesta vida de relação estão determinados pela mercadoria e como mercadoria: "vende-se". A dissolução

semântica dos laços é diagramada pela justaposição sintática dos pedaços que efetuam a não-conexão aparente. O efeito é intensificado pela justaposição do latim *est*, verbo essencial da predicação do ser ou da qualidade da presença do presente na coisa predicada: não Ideia, Ser, Deus, Razão, Revolução, mas restos de coisas, homens e linguagens produzidos por processos mercantis de "nossos filhos da puta" que os transformam em "sucata de verbo pedaços". A fórmula "sucata de verbo pedaços" é autorreferencial, pois ela mesma é "sucata de verbo pedaços". Faz menção a si mesma, propondo o que também se acha nos outros poemas: a palavra poética é um resíduo da memória da experiência histórica da poesia, "pedaços", que intensificam a significação de fragmentos de poetas modernos, como o "para nós só há tentativa", de T. S. Eliot, ou o "barro sem esperança de escultura", de Drummond. A intensificação afirma-se como poética programaticamente desarmônica que nega antes de tudo as funções normalizadoras da poesia em tempos pós-modernos. É o que se lê em "Manuscrito": "palavras/uma garrafa lançada ao mar? não/ palavras/ uma garrafa atirada contra o espelho". A definição da função da palavra poética é negativa: não garrafa lançada ao mar, como expressão e comunicação. A referência efetuada nos poemas é a de um mundo que comunica a comunicação, nivelando todas as experiências no *no man is an island* porque não há segredo: a mercadoria constitui o mais íntimo de todos. Todo homem desse mundo é evidentemente uma ilha, e as palavras são garrafa atirada contra o espelho. O espelho, figura clássica da mímese, aqui é signo do narcisismo da cultura contemporânea. Novamente, a menção à palavra evidencia pressupostos poéticos e políticos em níveis operatórios de sentido: a palavra é técnica, material e procedimento do trabalho de transformação de linguagens brutas e linguagens poéticas em linguagem artística; política, intervenção moderna que recusa o mimetismo generalizado; pragmática, pois, assim como as forças empresariais agem sobre os corpos produzindo dejetos, a palavra poética age sobre o leitor arruinando seu imaginário. Em "Sinopse", "palavras deflagram carcaças". A formulação é condensada e significa a referência, onde palavras de ordem, como as da música do terrorismo norte-americano durante a tortura de prisioneiros árabes – "Te estrangulei até a morte,/depois quebrei tuas pernas" –, produzem carcaças literais. Mas também a memória da carcaça da negatividade da poesia moderna hoje arquivada como fóssil. A dupla deflagração se lê "In a Station of the Metro": o poema de Pound, "The apparition of these faces in the crowd:/ Petals on a wet, black bough", é incluído como parte do texto, sendo produzida ativamente como resto ou carcaça moderna pela outra parte, "tradução" *up-to-date* que estabelece equivalências descendentes "Abruptos tiras" (= the apparition);

ocultos na multidão (= in the crowd); Tiros na nuca" (= petals); um corpo espúrio no chão (= on a wet, black bough). Ao mesmo tempo, os dois versos finais efetuam a referência pós-moderna do poema: a morte policial dos Jean Charles de Menezes contemporâneos. A mesma transformação negativa se lê em "The new alphabet", rol de termos e fórmulas de A a Z, que cita o "Isso é aquilo" drummondiano, substituindo as ambiguidades dos acasos da composição por sínteses parciais negativas ou definições negativas da experiência brasileira contemporânea. Por exemplo, a letra E: "estupro"; M: "mendingo, mendigo, mêndigo, mendrugo"; Q: "que se fodam!; T: "traficantes quebram as asas do uirapuru para realçar a beleza de sua coroa azul".

Poeta culto, Bonvicino escreve conhecendo a chamada "tradição do novo da poesia moderna": vanguardas dos anos 50, João Cabral, Murilo Mendes, Drummond, Oswald de Andrade, Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams, Beckett e um grande etc. Não é poeta à caça de imagens, mas destruidor de imagens. A literalidade de seu discurso busca evidenciar o que importa, o princípio que regula a presença do presente. Recusa o sentido figurado, principalmente a metáfora. Com exceção do poema em que formigas são alegorias, a dominante de sua poesia é a palavra em estado de *everyday use*. Não acredita no "indizível"; por isso mesmo, a autorreferência da palavra faz menção ao silêncio. Sabe com Wittgenstein que não há nada para dizer senão o que se pode dizer. A interdição de dizer mais do que o dizer pode dizer compõe nos poemas um exterior vazio e indizível não como substância, mas como efeito simbólico dos limites da operação. Aqui, sua poesia constrói os espaços entre os pedaços justapostos como lugar de uma *actio*, uma retórica parcial de ações não-ditas, como interrupção do significado, suspensão valorativa, desfalecimento do sentido, elisão irônica, contraefetuação etc., que se dão à leitura como um resto material do gesto poético irredutível a significados linguísticos ou à semantização do discurso. Se a justaposição de pedaços *diz* o despedaçamento, os espaços vazios entre eles *fazem* o que não dizem: espaços vazios e pedaços são funcionalmente homólogos, produzindo a referência despedaçada e o modo negativo da sua experiência, que condensa a intensidade do horror de experiências inomináveis e mortais.

Os poemas são satíricos, entendendo-se "satírico" na acepção antiga de "mescla estilística", não na acepção iluminista e pós-iluminista da crítica moral determinada por "verdades". A mescla estilística põe em cena representações contrastantes de registros discursivos da cultura espetacular. David Wellbery lembra que a representação teatral é verdadeira não porque duplica o real, mas porque presenta a sua teatralidade. Como composição sensível de pedaços de coisas e de estados de coisas disparatados, a mescla estilística dramatiza a teatralidade da espetacularização da vida *Junkspace*,

fazendo falar as parcialidades de seus registros discursivos. Para fazê-lo, também se autodramatiza, evidenciando sua particularidade de poesia datada.

Um grego antigo dizia que é o olho que tem necessidade de beleza, pois o intelecto goza com a habilidade do artifício que inventa coisas feias. Auden dizia o mesmo de modo mais poético: o poeta nos faz alegres com a felicidade da forma que figura suas maiores dores. Os pedaços dos poemas de *Página órfã* só funcionam poeticamente porque se referem uns aos outros como elementos construtivos do poema particular em que ocorrem; como elementos que referem outros, são imediatamente autorreferenciais. Por serem aplicados como integração de descontinuidades e incongruências discursivas, não pressupõem o ponto de vista unitário de um "eu" expressivo, mas têm a objetividade distanciada de elementos que, abstraídos de diversos lugares sociais, são construtivamente aplicados como mescla estilística que efetua a referência incongruente. Cada um deles põe em cena temporalidades disparatadas de eventos e coisas da matéria social donde o poeta os abstrai, sintetizando-os como definições sensíveis. Por exemplo: "Sex is sx/O esperma congelado dos mamutes/O uivo trêmulo revela tristeza e queixa/Há um movimento para liquidar os cães loucos na China". Justapostos como pedaços autorreferenciais que se interdefinem no espaço do poema, compõem a autorreferência de si mesmos e do texto como dramatização de temas do imaginário pós-moderno, como o da função da arte, da cooptação do artista, da apatia das formas regressivas com que se exerce e sofre a violência etc. Simultaneamente, põem em cena o próprio processo poético que inventa sua dramatização. Se a significação efetuada em cada pedaço é aleatória e deformada, o processo de repetição do modo de compor por justaposição de pedaços é sistemático e programático, dramatizando um projeto poético coerente. Sabemos desde os gregos que o pintor que pinta com arte um focinho torto não é inepto. Bonvicino é pintor quando compõe com artifício programaticamente deformado suas naturezas-mortas. Não há método na inconsciência de seus personagens vivendo o imaginário da referência pós-moderna. Mas há método na mistura poética que os inventa como resíduos-metáforas da inconsciência do imaginário e da destruição conscientemente programada do seu tempo-Bush.

A autoconsciência do despedaçamento programático se evidencia também na disposição dos poemas no livro: os dois primeiros efetuam referências à natureza, o terceiro, "Azulejo", sintetiza a experiência existencial das perdas de todo homem, propondo que a memória não é reprodutiva, mas produção: do duplo silêncio ininterrupto da morte de pai e mãe do sujeito da enunciação sobram "cacos ásperos/ que, agora,/num ato de acúmulo,/rejunto". O quarto, "Letra", trata

da autonomia artística e do artista cooptado, antecipando a figuração do imaginário *Junkspace* nos seguintes, "Lixo", "Letra", "O lixo", "Rascunho", "Anúncio", "Morte". O mesmo ato de acúmulo enunciado em "Azulejo" os compõe, rejuntando referências de coisas vis e ações violentas. O seguinte, "Caminho do hamster", revisita "A flor e a náusea". Exacerba a desesperança, nenhuma flor fura o asfalto, e o poema termina "na próxima linha", que é a última. "Enésima potência", aparentemente sobre formigas, é alegoria das massas contemporâneas. De todos os poemas do livro, é o menos convincente, e não por ser alegórico, mas porque sua alegoria é transparente, óbvia e exterior. "Grafites", cuja referência é o México, interrompe o tom descendente com poemas curtos, quase sentenças – "El que no trabaja/ Que no coma" – alguns quase-haicais – "Os maias estão desatrelados/do meu modo de vida/os maias estão nas estrelas", seguidos de "Visitar um cacto". Homenagem a João Cabral, descasca fenomenologicamente a palavra "cacto" em planos de sínteses precisas que efetuam o espinho na forma: "as palavras rasgos de cacto/arranhos por todos os lados/o cacto, sempre em si,/sem a possibilidade/ de vizinho" ou "semillas de tuna/raspam-se em sua pronúncia/com o cacto/ no hay paso". O imaginário *Junkspace* retorna em "Cambio, exchange" e "Concerto". "Resgate" dialoga com "Caminho do hamster", "Azulejo" e com "Legendas do muro", adiante. Até o final, a natureza objeto de predação, a violência e a apatia do espaço-lixo e do imaginário contemporâneos, a experiência existencial da angústia, a palavra poética e seu silêncio insubstancial, o sentido e a função da poesia num tempo que a ignora compõem as linhas de força dessa poesia. Nela, o olho da enunciação prefere a natureza-morta do corpo capitalista, que vem para a frente da cena em poemas como "Roupoema" e os excelentes "It's not looking great!", "Vestíbulo" e "Duas linhas". Ou na sutil formulação do fetichismo da mercadoria de "Indisciplina", em que roupas e grifes são vivas, possuindo homens e mulheres com as fantasmagorias de suas marcas.

O exemplar – espécime, ícone, totem, natureza-morta – do corpo-capitalista contemporâneo é o corpo da modelo. (Em "Definitions of Brazil", escrito com Charles Bernstein, o corpo político do país é o modelo da modelo: "Brazil is the modelo of a model"). Bonvicino inventa-o como superfície plástica, passiva como uma massa de moldar, onde atua a mímese impessoal de pedaços do imaginário. A mímese é uma mímica ventríloqua que, da cabeça aos pés, imita signos auráticos de marcas, grifes, cifras, assinaturas, gestos, estilos, como ectoplasmas de vozes da moda, do sexo, do dinheiro, do poder e da palavra mágica, "sucesso", falando-se a si mesmas como matéria autônoma baixada no corpo-médium. Aqui, a questão que sua poesia

faz ao leitor é teórica e técnica: como pintar eficazmente uma natureza-morta com palavras, quando o objeto é uma falta de ser que se dá à percepção como objeto-fluxo cambiante, modelado por objetos-parciais sem unidade, só reconhecíveis nos resíduos deformados das inscrições de forças anônimas? Qualquer um sabe na própria pele que o corpo é objeto radicalmente finito. É impossível pensá-lo num grau zero de si mesmo, pois não há corpo natural. Antes de nascer, a pele é tatuada pela dominação do nome do Pai, da família, da raça, da religião, da política, das contingências. Em *Página órfã*, a pele da modelo sintetiza o modo hoje universal que faz da pele humana a superfície da inscrição contínua de fluxos miméticos que efetuam o corpo como continuidade da troca mercantil, desmemória e alienação da historicidade da sua experiência.

Bonvicino despedaça a referência para evidenciar que o corpo da modelo tem alma. Evidentemente, exterior, achatada e ondulatória, superfície moldável e remoldável pelo botox e silicone do desejo regressivo. Sem experiência do passado e sem expectativa de futuro, alma-modelo de toda a cultura e "espírito", emite signos de Individualidade única. Narcísica, cheia de si sem si, como um deus arcaico, prepotente e pueril. As forças industriais modelam a alma de Kaetán ("Letra"), Kate ("It's not looking great!"), da "mula de Versace" ("Duas linhas"), dos marginais e das putinhas habitados pelas grifes ("Indisciplina"), de Diana Dondoe ("Vestíbulo"), da top-problema ("Um poema") e de outros personagens que têm por modelo a modelo. As forças os deformam parcialmente em personalidades únicas, dotando-os de funções apáticas, fazendo-os psicografar a espiritualidade das mercadorias incessantemente descartadas. O movimento estático só se aquieta com deformações mais definitivas, como a morte. Os efeitos imaginários que personalizam corpos como Individualidade única são terríveis: anônimos, impessoais, são metódicos, com eficácia técnica calculada milimetricamente; a fome é a força que se aplica metodicamente a corpos já marcados pela classe para produzir produtos especiais, desempregados, criminosos, crianças abandonadas, mendigos como mortos individualizados; o gás sarin e o gás mostarda aplicam-se metodicamente a corpos já marcados pela raça e pela religião para obter convulsões em massa individualizadas como mortes; o silicone o botox a cirurgia plástica aplicam-se metodicamente sobre corpos metodicamente cadaverizados de modelos atrizes artistas stars políticos que devêm corpos-travestis parcialmente, corpos-gay parcialmente, corpos-puta parcialmente, corpos-teen parcialmente, corpos-animal parcialmente, corpos-Maseratti parcialmente, corpos-cerveja parcialmente, corpos-alpargata parcialmente, corpos-compra-e-venda totalmente individualizados como "nossos filhos da puta";

o carro-bomba e o míssil e a tortura e a falsificação das palavras se aplicam metodicamente em massas de corpos para efetuar corpos-inimigos como corpos-pedaços e corpos-cadáveres individualizados que se aplicam metodicamente na produção de corpos-fotos e corpos-vídeos e corpos-filmes individualizados para produzir corpos-consumidores de imitações individualizadas como mortes e espetacularização da morte etc.

Bonvicino faz corresponder à apatia dessa maldade ativamente produtora de restos a alienação simbólica de suas vítimas autocomplacentes. Nunca naturais, as forças são artifícios e artefatos simbólicos industrialmente aplicados como produção de individualizações imaginárias. O simbólico é sempre particular, porque arbitrário; a ignorância dele é alienação que ignora a morte ou a historicidade de todo tempo. Na justaposição de pedaços, a poesia de Bonvicino mostra que nenhuma das forças individualiza ao produzir a Individualidade única, pois são regressivas e individualizam unificando pedaços em todos gregários, fascistas ou tendentes ao fascismo, como raça, cor, religião, poder, sexo normal, sexo perverso, "eu". É o que sua ironia angustiada mostra friamente quando o corpo da modelo modela o corpo-narciso do artista contemporâneo. Esnobe e pernóstico, só se vê de perfil. Desdenha intransitivamente o não-eu que não espelha sua Individualidade única. Sustenta o universo com o arco cético das sobrancelhas depiladas. Puxa o saco dos "nossos filhos da puta" do Estado. Perfuma o ar com o *Eternity* do bom mocismo. Declara o desejo de subserviência gregária. Demonstra a servidão voluntária no nó da gravata executiva que re-al-men-te despreza, pois continua monstro filosófico de sensibilidade única para proveito da massa que (in)felizmente não come o biscoito fino que fabrica. Não há ironia como sentido figurado negativo de um sentido próprio literal, como inversão ou negação do enunciado. Não postula verdades corretoras. Mas ironia feroz da demonstração que elenca processos de acumulação espetacular de signos dos códigos de barra tatuados nos corpos. Cada pedacinho desmemoriado deles é uma definição sensível e sintética das essências dos *mass media*. A modelo que se masturba na neve em Aspen encena a cena que viu encenada não se lembra onde redesfilmada num *remake* "*make it new!*" do cinema. A modelo move os lábios, chupa no ar *blowjob* ausente que viu imitado no programa que simulava sexo oral na TV. A modelo olha sensual em *close up* e *fading off* com olhos da foto de fotos. A polícia imita seriados Swat aliás Alias quando mata. Guerrilheiros detonam edificações como o papelão rasgado do cinema-catástrofe. Sucateiros conversam na calçada como num filme na TV. O umbiguinho depiladinho da atrizinha diz "me coma!" sendo falado pelo anúncio que repete signos sensuais da modelo que

se masturba em Aspen movendo lábios que olham sensuais o *blowjob* de policiais que matam ou aliás imitam os que detonam torres conversando na calçada com o olhar sensual da modelo que tem o umbiguinho depiladinho dizendo que também a poesia de Bonvicino é resíduo.

Como resto de uma experiência poético-política, ela dramatiza a dualidade da arte moderna lembrada por Deleuze: é uma teoria da sensibilidade, como forma da experiência individual possível, e uma teoria da poesia, como reflexão da experiência social real. Nos poemas de *Página órfã*, as teorias nunca se unem. Como a poesia de autores modernos anteriores, os poemas demonstram que hoje as condições individuais da experiência poética não são as condições da experiência social real. Por isso mesmo, a dissonância de sensibilidade e razão, de possível e real, de dramatização e referência que os ordena como despedaçamento é o seu conteúdo de verdade que continua afirmando que esta é uma sociedade de corvos.

João Adolfo Hansen é professor titular na Universidade de São Paulo, autor de *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora (Hedra/ Unicamp, 2006); *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII (Ateliê/ Unicamp, 2004); *O O. Ficção da literatura em* Grande Sertão: Veredas (Hedra, 2000); entre outros.

Haroldo de Campos e Osman Lins

Teresa recupera, neste número, dois documentos literários de 1974: uma entrevista de Haroldo de Campos, concedida a estudantes de Letras e publicada na revista *Textura* 3 do CAEL (Centro Acadêmico de Letras), e uma carta inédita de Osman Lins dirigida ao poeta, em resposta a seus comentários sobre o romance *Avalovara*. À crítica "áspera" de Haroldo reage o romancista em firme tom irônico na carta, que foi encontrada no Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

A conversa entre os dois a respeito do romance, que veio a público em dezembro de 1973, ficou nisso. Não assumiu ares de "disputa literária" por iniciativa de Osman Lins, que optou por uma correspondência pessoal. Agiu assim em perfeita coerência com os princípios éticos norteadores de sua vida, marcada por rigorosa dedicação à literatura e pela busca incessante de uma construção literária que lhe fosse própria.

A postura do escritor pernambucano na cena literária e intelectual brasileira nos anos de 1960 e 1970 permite afirmar que ele jamais se valeria de uma resposta pública ao apressado juízo de seu crítico. Tal atitude poderia confundir-se com uma polêmica. Fato este que, certamente, ocuparia espaço na mídia e poderia ser lido como um oportunismo de Osman Lins para dar mais fôlego à publicidade de seu romance, então presente nos primeiros lugares da lista dos livros mais vendidos, apesar de sua complexidade.

Desde seu lançamento, o romance de Osman Lins foi e continua sendo alvo de oscilante recepção, cujos extremos encontram ecos na assertiva de um crítico, citada por Haroldo de Campos, de que *Avalovara* seria "Cortázar tocado de ouvido", em clara alusão a *Rayuela* e na afirmativa do próprio escritor argentino de que o romance de Osman Lins seria o livro que ele gostaria de ter escrito.

A forma de entrevista se presta a afirmações apressadas. Nesta da *Textura*, Haroldo de Campos dá respostas consistentes e esclarecedoras sobre temas importantes da época em sua quase totalidade, mas escorrega bem no final. Escorrega não por não aderir ao romance de Osman Lins, mas pelo tom desrespeitoso com que o desqualifica. Faz uma leitura duplamente equivocada: reduz o romance a um mero exercício textual, contrapondo-o à prosa de Guimarães Rosa, e o lê na chave da vanguarda.

Haroldo de Campos julga *Avalovara* a partir de pressupostos distantes do projeto literário de Osman Lins. Gosto literário não se discute. Mas juízos críticos sim, quando não são bem fundamentados.

Sandra Margarida Nitrini é professora titular na Universidade de São Paulo, autora de *Aquém e além mar:* relações culturais Brasil-França (Hucitec, 2000); *Literatura comparada:* história teoria e crítica (Edusp, 1997); *Poéticas em confronto:* Nove, novena *e o novo romance* (HUCITEC, 1987); entre outros.

* Informações sobre vida e obra de Osman Lins no site www.osman.lins.com.br

Haroldo de Campos

Foi um acontecimento em 1971, quando Haroldo de Campos ministrou um curso sobre *Poética e Comunicação* no auditório do Equipe/ Vestibulares. Alguns da nossa turma tiveram o privilégio de ouvi-lo, cientes de ser uma oportunidade rara. Mas o Haroldo verdadeiro ninguém conheceu: é, como a cultura moderna, um labirinto de múltiplos caminhos, de sugestões onde distinguir um tecido vivo de colocações estéticas. Lúcido e cultíssimo, ofereceu sobretudo a imagem do crítico atual: na vanguarda, porque bem informado, dominando a um só tempo crítica e poesia, texto e contexto, com preocupações semiológicas em geral e linguísticas em especial. De relance deixou perceber por que sua influência revolucionária se estendera até o campo da música popular numa alteração de rumos definitiva. E por que era um marco na cultura brasileira.
Ao procurá-lo, entretanto, *Textura* tinha ainda um motivo muito especial: soubéramos pelo "Zé", da Livraria Informática (vendedor de livros no campus da USP e da PUC), que a cada quinze dias Haroldo de Campos pegava de seu estoque um punhado de livros e revistas, devolvendo dias depois aqueles que não lhe interessavam. Em outubro de 1973, entre esses livros e revistas estava a *Textura/2*, sobre Teatro, que não foi devolvida. Tal fato por si nos compensou do árduo trabalho que tivéramos. Sentimo-nos por isso à vontade quando ele nos recebeu para esta entrevista, rodeado de peças da arte concreta (como prefere dizer), em que pudemos distinguir uma composição de Fiaminghi, um Volpi, uma escultura de Sacilotto e, num ponto da sala, autofalante, o *Poema/ Silêncio* dele próprio. Fascinante e direto como sua literatura, Haroldo de Campos mostrou nesse contato que está longe de ser um mito, mas que, também, está longe de deixar de sê-lo.

Textura: *A passagem rápida, o provisório, mais a relatividade dos movimentos, quer políticos, quer estéticos, são características dos nossos tempos.* O Concretismo, *nas suas etapas, sentiu e/ou foi envolvido por esta realidade de nossa situação social?*
Haroldo: A poesia concreta brasileira, já por natureza uma atividade intersemiótica no plano artístico, sempre esteve profundamente ligada ao contexto civilizatório e técnico-científico de nosso tempo. Por outro lado, embora voltada programaticamente para o universal, como abertura fundamental do espírito, nem por isso deixou de entreter liames estreitos com as outras séries socioculturais no espaço brasileiro. Assim, distingue-se da vertente europeia do movimento exatamente pela atenção decisiva que sempre deu à componente semântica da informação estética (em toda a sua gama de possibilidades, dos aspectos líricos-vivenciais ao humor paródico e

à crítica), como fator integrativo indispensável ao *processo de significância* do texto. Jamais se reduziu ao mero grafismo ou ao rudimentarismo da "poesia fonética". Enquanto o suíço Eugen Gomringer (colançador europeu do movimento na década de 1950), apesar de sua precisão e rigor – típicos da escola construtivista de Zurique a que está ligado –, nunca se preocupou em alargar o horizonte semântico de sua poesia, que geralmente se contenta, nesse nível, com o "cromo lírico" essencializado, os brasileiros, muito mais "barrocos" (essa constante formal de nossa sensibilidade) na exploração da problemática estrutural, desenvolveram em seus textos, desde o começo, o gume paródico e crítico que um contexto radicalmente diferente requereu e acerou. *Mutatis mutandis*, a mesma *diferença* que se põe entre os minipoemas de Oswald de Andrade (a "poesia pau-brasil") e o vanguardismo "turista" do suíço Blaise Cendrars... (No caso de Gomringer, trata-se mais de uma "neutralidade" temática).

Textura: *Até que ponto o movimento concretista pode ser aproximado de Apollinaire e Maiakóvski?*

Haroldo: A poesia concreta, no seu *Plano Piloto* de 1958, propôs um "paidêuma" ou conjunto básico de autores significativos para os desenvolvimentos de suas pesquisas. Uma das linhas fundamentais traçadas para esse fim era a que se radicava no poema constelar de Mallarmé "Un coup de dés" (1897). Apollinaire é um dos que mantiveram viva a conquista mallarmaica da sintaxe visual, perfeitamente cônscio de que: "*il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivemente*". Sua prática poética, porém, embora interessante a sugestiva, fixou-se nos aspectos mais exteriores, "pictográficos", miméticos da iconicidade (o "caligrama" é, em geral, um poema discursivo arranjado graficamente na página). Apollinaire não alcançou a ideia fundamental de Mallarmé, que aponta para uma iconografia dinâmica, intrínseca à estrutura, diagramática (no sentido de Peirce) da linguagem como "ícone de relações", também intuída premonitoriamente por Walter Benjamin no seu texto de 1926 sobre o "Coup de dés". Quanto a Maiakóvski, poeta da comunicação persuasiva e do "encargo social", nem por isso deixou de considerar fundamental o problema da poesia como "forma de produção" ("dificílima, complexíssima, porém produção"). Para Maiakóvski (ligado nesse ponto aos críticos formalistas russos, sobretudo a O. Brik e Jakobson), "a novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável para toda obra poética". Essas são questões que interessam de perto à poesia concreta, voltada desde o início para uma ideia produtiva do *texto*. A poesia concreta, pelo menos numa primeira fase de difusão, responderia à "poesia para produtores" (como fala Maiakóvski a

respeito de seu mestre Khliébnikov – segundo Jakobson, o maior inventor da poesia russa moderna), uma poesia que incentiva inicialmente outros poetas-leitores, mas que, a prazo mais longo, é capaz de inseminar toda a linguagem poética.

Textura: *Que objetivos do Concretismo foram atingidos?*
Haroldo: A poesia *concreta* (prefiro falar assim, porque, a meu ver, não se trata de um "ismo" a mais, porém de uma verdadeira atitude globalizante, envolvendo, inclusive, um ponto de vista sincrônico, de escolha crítico-operacional, em relação ao legado literário) sequer foi *decodificada* nos seus produtos básicos. O *poeta-menos* de Augusto de Campos, escrito em 1953, reeditado em tiragem limitada no ano passado, sequer consegue ser *lido* por gente de mentalidade linear, de repertório tradicional, desinformada da evolução da música e da pintura contemporâneas em correlação com as transformações da série propriamente literária. Isto para dar apenas um exemplo frisante. Os franceses de *Tel Quel* e *Change*, que vieram depois e não são tão radicais, encontram pelo menos uma crítica à altura dos problemas textuais que suscitaram (Barthes, Derrida, Kristeva, sobretudo). Entre nós e hoje em dia, imita-se com frequência a metalinguagem desses críticos, numa curiosa (e fácil) cosmese de superfície. Não se indaga, porém, nunca, dos objetos a que ela se refere (quais os textos que esse discurso crítico propõe? que partilha supõe no espaço literário? que textos lhe seriam comensuráveis no âmbito brasileiro?).
Esse é um questionamento incômodo, que imporia opções e redefinições do crítico perante o signo novo, para além, muito além, do comodismo dos meros *appliques* terminológicos....

Textura: *Você indicaria algum ponto de contacto entre* poesia práxis e concretismo?
Haroldo: Respondo com uma rápida sincronia de nossa história literária, desde o modernismo. A chamada "poesia práxis" está para a "poesia concreta" como o "verde-amarelismo" e a "Anta" de Cassiano Ricardo e seus confrades estão para a poesia "pau-brasil" e a "Antropofagia", anteriores, de Oswald de Andrade. Mas o fenômeno não é apenas brasileiro e local. É um fenômeno correntio na dialética das vanguardas: Pound teve a sua Amy Lowell; Mallarmé, o seu René Ghil.

Textura: *Você crê que a revalorização de Oswald conseguida por você e Sábato Magaldi é definitiva ou não passará de uma voga?*
Haroldo: Primeiro, não se deve esquecer, no processo revisional de Oswald, as contribuições fundamentais de Antonio Candido ("Estouro e libertação", já em 1945)

e Mário da Silva Brito (*História do modernismo brasileiro*, 1958) como também as intervenções polêmicas e desobstrutoras de Décio Pignatari e, no teatro, o marco decisivo que foi a montagem de *O rei da vela* por José Celso. Quanto à pergunta propriamente, acho que as obras oswaldianas (privilegio os romances-invenções, a poesia e o teatro, além da escritura crítico-criativa dos manifestos e certos textos teóricos) são das coisas mais fundamentais da cultura brasileira e só poderão ser novamente negligenciadas se o pensamento crítico for, entre nós, apaziguado por algum "banho-maria" neoparnasiano...

Textura: *De suas redescobertas, quais as que você acredita não terem encontrado eco nos meios intelectuais brasileiros?*

Haroldo: Já referi que a poesia concreta ainda não encontrou entre nós a crítica apta a responder-lhe com uma operação de leitura igualmente produtiva (ou co-produtiva), iluminadora. Quanto às nossas propostas teóricas, muitas delas já se tornaram linguagem comum, entrando para o patrimônio aceito de referência nos debates literários (não esquecer que já em 1955 falávamos, por exemplo, em "obra aberta", e em 1957-1958 de problemas da teoria da comunicação e da teoria dos signos, assim como do conceito de estrutura). No que diz respeito às revisões, Sousândrade e Pedro Kilkerry foram repostos em circulação e passaram a despertar a atenção dos estudiosos e leitores. Mas muita coisa há ainda por fazer. Uma antologia da poesia brasileira de invenção (ou do *texto*, mais amplamente) está ainda apenas delineada e por elaborar (de uma perspectiva sincrônica).

Textura: *Você concorda ou não com a afirmação que se faz nos meios acadêmicos de que, tendo o romance do Brasil atingido com Guimarães Rosa um nível tão alto, o que se lhe segue precisa ser seriamente interpretado para se saber, ao menos, se é romance? Um problema, pois, de nível literário.*

Haroldo: Augusto de Campos, num estudo de 1959, concluía dizendo a propósito do *Grande sertão*: "Uma experiência de convívio com as palavras, as coisas e os seres que reduz a maior parte da prosa de ficção em nossa língua ao estado de subliteratura". Acho que isso diz tudo. Quanto a saber se algo é ou não é um romance, não é um problema pertinente, na era da dissolução dos gêneros normativos e da *textualidade*. O que importa é o teor de *informação estética*. Esta, por definição, é rara.

Textura: *Ángel Rama, em conferência na USP, historiou a literatura latino-americana, mostrando a crescente sistematização dela, a acompanhar o processo político-social. Para você, quais as características básicas da literatura latino-americana atual?*
Haroldo: Gostaria de reportar-me a um ensaio meu, publicado no volume coletivo *América latina em su literatura* (UNESCO, Siglo XXI, México, 1973), onde me detenho sobre o problema. Sobre o *boom* literário latino-americano, diria, com Severo Sarduy, que muitas das obras hoje em voga entre nós "estão ainda no espaço literário do século XIX, no realismo ou em suas variantes chamadas mágicas", que "se contentam demasiadamente com o fato de terem realizado a irrisória revolução que foi acabar com o *indigenismo* literário". É preciso, portanto, não abdicar da dimensão crítica ao receber a contribuição que nos vem dos latino-americanos de língua espanhola. Em lugar do deslumbramento passivo diante da redundância, é preciso operar o "corte" paidêumico para colher-lhe o movimento original. Na prosa: Macedonio Fernández, Borges, Cortázar, Lezama, Sarduy. Na poesia: Huidobro, Vallejo, Octavio Paz, algo do desigual Nicanor Parra. Claro que não estou sendo exaustivo à minúcia. Mas estou sendo *claro*.

Textura: *Você está satisfeito com o nível das traduções de textos críticos feitos pelos nossos editores?*
Haroldo: Não. Mas este é um problema complexo, ligado às dificuldades que enfrenta a indústria do livro entre nós e à baixa remuneração dos encargos de tradução. Sei, por experiência própria, que editoras como a Perspectiva e a Cultrix fazem o máximo para obter, nos limites do contexto, o melhor padrão possível de tradução. Outras há que também envidam esforços nesse sentido. Estamos longe, porém, de uma situação ideal. Talvez a constituição da Associação Brasileira de Tradutores, filiada à Federação Internacional mantida pela UNESCO, e que está sendo promovida entre nós por Paulo Rónai, venha a dar um passo importante no encaminhamento do problema. Questão específica, e ainda mais complexa (muitíssimo mais!), é a *tradução criativa*, sobre a qual apresentei em 1962 uma tese a um Congresso Nacional de Crítica, com propostas que até agora não encontraram eco entre nós (o "laboratório de textos", por exemplo).

Textura: *Que nomes você indicaria como os mais significativos na literatura universal do momento e por quê?*
Haroldo: Não posso responder exaustivamente, o que requereria maior elaboração. Darei apenas umas sugestões-instigações. O critério é sempre o contributivo

em *informação estética* (que pode ser avaliado em termos absolutos de literatura universal, ou nas condições particulares de uma dada literatura). Pound, um dos maiores inventores da poesia moderna, morreu em 1972. Borges, com quase 75 anos, é um desses nomes de valia universal. Gadda, morto no ano passado, é decisivo no âmbito italiano, um dos poucos que assumiram (como o nosso Rosa) o desafio joyciano. Ponge é atualmente o maior poeta francês, como Octavio Paz o é na língua espanhola. Arno Schmidt, um alemão misantropo e independente, parecer ser o novo Joyce de sua língua: seu romance monumental, *Zettel's Traum* ("A Oniroteca do Tecelário"), publicado em 1970 – que é, num nível, uma literatura crítico-paródica de Edgar Allan Poe –, parece estar confirmando as expectativas experimentais abertas pelo *Leviathan*, de 1949. Fico por aqui.

Textura: *Que livros você indicaria como os mais importantes surgidos na literatura brasileira dos últimos 20 anos, e por quê?*
Haroldo: *O engenheiro* (1945) e a *Psicologia da composição* (1947), com a "Fábula de Anfion" e "Antiode", de João Cabral de Melo Neto. São da segunda metade da década de 1940 e, além de sua importância específica, preparam o advento da poesia concreta nos anos 1950. O *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que é de 1956. Por tudo o que já ficou dito até aqui e, num sentido especial, porque, retomando a invenção na prosa característica da linha mais radical de nosso Modernismo (o par *Miramar/ Serafim* e o *Macunaíma*), e fazendo-o em termos personalíssimos, leva à culminação o "ciclo artesanal" de nossa prosa romanesca, rompendo o caminho, em definitivo, para o ciclo da *textualidade*.

Textura: *Qual é para você o grande nome da prosa brasileira atual e por quê?*
Haroldo: Com Rosa acabou-se a prosa. Só *texto* pode agora interessar. Por isso não levo em conta as pretensões da "vanguarda do meio-termo", que sugestiona e satisfaz a alguns. Exemplo recentíssimo: o *Avalovara*, de Osman Lins. Trata-se de uma escrita fundamentalmente acadêmica e de um esquema romanesco tradicional, aos quais se impôs de *fora*, mecanicamente, sem qualquer critério de necessidade intrínseca, um remanejamento *à la mode*. Nem todos, porém, se equivocaram. Houve quem falasse em "Cortázar tocado de ouvido". Eu acrescentaria: por um discípulo tardio (e paroquial) do José Geraldo Vieira "cosmopolita" e "precioso" de *A quadragésima porta*...

São Paulo (SP), 4 de outubro de 1974.

Professor Haroldo de Campos,

Vi a referência, não digo desfavorável, mas áspera, feita por você ao meu *Avalovara*, em entrevista à *Textura*. Sempre é um desafogo, não é mesmo, Haroldo?, poder a gente manifestar-se em tais termos sobre autores e livros – coisas indefesas e frágeis –, principalmente agora que nem por sonho discutimos nesse mesmo tom outros assuntos. Esses atos desassombrados nos aliviam e proporcionam a sensação, tão confortadora, de não termos receio de externar o que pensamos.

Evitando retribuir arrogância com arrogância, permito-me lembrar que cada um faz a própria literatura e que não pode fazer a de ninguém. Eu, por exemplo, não posso – e não desejaria – fazer a sua. Tenho a minha biografia, minha formação, minhas preocupações, venho de outro ponto do Brasil, etc. Entende? Somos diferentes. Há mal nisso? A variedade nas buscas, eis uma das forças, talvez a maior, da literatura. Pensar de outro modo; fixar-se numa via única, inflexível, não parece adequado ao escritor. A primeira coisa que um intelectual deveria aprender, Haroldo, é que ninguém é dono da verdade.

Infelizmente, há hoje pessoas, no campo das artes, cuja posição deliberadamente pioneira acaba tornando-se [as?] limitada e, o que é pior, intolerante. Não veem outra via, senão a que trilham ou imaginam trilhar. O fenômeno é sério e curioso, havendo a respeito um excelente ensaio de Hans Magnus Enzensberger, "Les apories de l'avant-garde", que você decerto conhece, mas acho oportuno recordar. Diz o ensaísta alemão, na Trad. Lettres Nouvelles, que é a que possuo: "*Tout comme le communisme dans la societé, l'avant-garde dans les arts veut réaliser la liberté à coups de doctrine*". "*Elle dispose de la façon la plus déterminée de ce qui est indéterminable*". A direção do que ele escreve é bem clara, como se pode ver na mesma página: "*Ces apories sont inhérentes à la notion d'avant-garde. On peut les vérifier empiriquement à propos de tous les groupements que s'en sont réclamés, mais jamais elles sont apparues de manière plus éclatante qu'à propos de ce qui ajourd'hui* SE DONNE *pour l'avant-garde: tachisme, art informel et peinture monochrome; musique sérielle et musique électronique; poésie* DITE *concréte et littérature de la beat generation*". Acrescentando esta observação fina: "*Ces 'mouvements' ont en commun la conviction plus ou moins bruyamment proclamée d'être 'en avant', leur caractère doctrinaire et leur organisation* COLLECTIVE." (Maiúsculas, O. L.) Fala ainda o ensaísta alemão em "marcas de fábrica" e "palavras de ordem".

O diagnóstico é bem claro e explica, inclusive, certas afirmações suas, atiradas para o ar na referida entrevista, como a de que "com Rosa acabou-se a prosa". A típica frase de efeito ou palavras de ordem, lançadas, segundo o mesmo Enzensberger, "*pour servir d'habiles mots de ralliement*".

Longe de mim, meu caro teórico, tais atitudes ou disposições. Não registrei, felizmente, nenhuma patente de vanguarda e não acalento o sonho de encerrar em câmaras de gás todo e qualquer escritor nacional que não seja meu acólito. Escrevo, apenas. Com severidade. Com rigor. Como no "Palpite infeliz", do velho Noel Rosa, "não quero abafar ninguém. Só mostrar que faço samba também". Para isto tem convergido a minha vida inteira e não é pouco o que me custa.

Mas se lhe escrevo, não é por nada disso. São tão ridículas, meu Deus, tão ridículas as disputas literárias! Não o faria nem mesmo para discutir a extravagante afirmação que emite quanto ao "academismo" de minha prosa, perdão, da minha "escrita". (Lembro-me agora do meu amigo José Laurênio de Melo, que viu um negro, em pleno Hyde Park, tentando convencer um inglês de que era um ser humano e de que a pigmentação não significava necessariamente que ele fosse um animal.) Se me dirijo a você, é devido a outra assertiva - grave, a meu ver -, segundo a qual (como terá descoberto isto?) haveria eu efetuado, no meu romance, um "remanejamento *à la mode*". Já não se trata, aí, de uma opinião, mas de acusação um tanto séria, envolvendo a minha honestidade como escritor. Intelectual brasileiro, vivendo (*hélas*, não é verdade?) no Brasil, tem o caro Professor a obrigação de saber que - seja qual for o valor da minha obra, pois tenho uma - estou longe de confundir-me com qualquer espécie de oportunista. Posso mesmo dizer-lhe que ninguém, neste país, me dá lições de retidão intelectual. O que você tão leviamente afirma, além de gratuito, é bastante ofensivo. Por isto, só por isto, lhe escrevo. Para, formalmente, rebater o insulto, impróprio para o destinatário e pouco recomendável para quem o escreve.

Osman Lins

Sou todo ouvidos, olho, nariz, boca e mão

Armando Freitas Filho

1

Em setembro de 2006, completei 43 anos de poesia editada em livro. Para o bem e para o mal, meus poemas, ao longo desse tempo, adquiriram características próprias.

Este seria o gume positivo: todo escritor almeja uma identidade. O outro, antagônico, faz com que eu procure negar o determinismo deste corte, trazendo para seu risco novas ramificações, mantendo-o vivo, ferido, irrigado, com alternativas, para evitar que se transforme precocemente numa cicatriz repisada e seca. Ou então, tentar adiar ao máximo esse destino.

A tensão que resulta daí, em virtude da ambiguidade do seu movimento contraditório de permanência e fuga, é sentida mais fortemente na imaginação que antecede o manuscrito, do que quando este reflete aquela. Sobre ela é que me deterei, não sobre ele, objeto da análise de Valéry, na abertura da Exposição Internacional de 1937, em Paris, quando se organizou um mostruário da produção literária na sua intimidade:

> Pensamos, então, em remontar ao instante mais próximo do pensamento, apanhando, sobre a mesa do escritor, o documento do primeiro ato de seu esforço intelectual, e como que o gráfico de seus impulsos, de suas variações, de suas repetições, ao mesmo tempo que o registro imediato de seus ritmos pessoais, que são a forma de seu regime de energia viva: o manuscrito original – o lugar em que pousou o seu olhar e sua mão, em que inscreveu, de linha a linha, o duelo do espírito com a linguagem, da sintaxe com esta e aquele, do delírio com a razão, a alternação da espera e da pressa, todo o drama da elaboração de uma obra e da fixação do instável.

Depois desta citação vejo que minha meta talvez seja inatingível, porque visionária. O que busco não tem apoio de qualquer suporte: é pura subjetividade que não quer objetivar-se. É o desejo *in fieri*. Não obstante, especulando empiricamente, se acreditamos que os originais de um autor podem nos oferecer toda aquela gama de sensações primais, por que não acreditar que essas sensações possam ser resgatadas e descritas sem a presença deles, antes de serem impressas pela mão e pela máquina?

A subjetividade, ou o psicologismo, reina nos dois ambientes, mas segundo sinto, fica mais à vontade, tem maior credibilidade e trânsito por sua intrínseca natureza e propriedades, no *habitat* arbitrário, abstrato e ágrafo de onde me exprimo.

Minha poesia, posso observar agora, possui uma constante: o vocabulário é trivial e, não raro, incorpora, estilizadamente, muitos elementos que não fazem parte do universo da escrita literária clássica, mas sim da fala e da publicidade: frases feitas, trocadilhos, duplos sentidos, ditados, gírias, jargões, marcas registradas. A invasão brusca desses *ready-mades* orais, mais percussivos que melódicos, altera o tecido e a temperatura do discurso, muda sua marcha e regime ao introduzir síncopes, estranhamentos, desvios, abusando da violência e da velocidade. É, em suma, uma convocação ríspida de vozes, ou o encontro, a colisão e a montagem urgentes de dois ramais de uma só voz: um nobre, interior e menos usado, que lida com a literatura, a arte e a influência, consciente ou não, dos seus repertórios; o outro, externo, acoplado a uma escuta, é vulgar e instintivo e capta, ora concentrado, ora distraído, inspirações, dicções do que está no ar, no formato dos *media*, na largada conversa cotidiana em geral, em seus improvisos coloquiais, às vezes de alta definição etc.
Sem ironia, a matéria mais rica pode estar no que conspira e transpira a partir deste *et cetera* que abarca o que não consigo pescar: o que não é carne nem peixe e que, mesmo assim, indefinível, inalcançável e enigmático, alimenta e amplia, clandestinamente, os significados do que se quer dizer.
Sob o aspecto visual, a sensação é a de que armo, num lugar sem mãos, um *puzzle*, onde as peças quase se encaixam: há sempre alguma coisa que falta ou sobra. O interstício e o excesso são a diferença imprecisa entre intenção e expressão. Procuro não contemporizar com a carência e a abundância, mas jamais consigo preencher ou desbastar de maneira correta. De vez em quando, essas necessidades vivem no paradoxo e se apresentam no mesmo plano – simultâneas – querendo existência plena e idêntica.
A poesia assim pensada não apresenta resultado cabal. As soluções são virtuais e se deixam ver e ouvir através de atmosferas distintas que misturam, aleatoriamente, cálculo e acaso.
Em 1991, escrevi poemas que tratam dessas percepções. Com certeza, não as esgotaram. De qualquer forma, serviram como ensaios para a "fixação do instável", o que, conceitualmente, e na prática, não é factível e, portanto, mais uma vez, como é natural e desesperador, ele me escapou por entre os dedos. Aí vai o primeiro que deu início à sequência, assim como este texto, ele demonstra o fracasso de uma ambição que não se realizou:

Quando escrevo já morreu.
À noite, sob luz fria
aparo algumas arestas
do que tinha pontas
e ainda reflexos
insistindo em espetar.
Agora, só a sombra
da mão escritora
empreende a luta
e, luva, se destaca
no conjunto
para que por contraste
o preto e o branco
o vestido e o nu
se enfrentem, absolutos.

2

Mas, se no poema de 1991, o fracasso da ambição de fixar o instável é evidente, agora em 2001, posso diagnosticar que o fracasso também se deu devido a uma composição resignada ao inventário e registro e que, em virtude dessas características, se submetia ao fato consumado, incorporando-o, fazendo dele seu conteúdo, *seu tema e não seu problema.*

Na minha produção imediatamente posterior, entretanto, o desejo não esmoreceu e, apesar de não se organizar através de uma vontade clara, foi sendo expresso, aqui e ali: no poema inteiro ou em alguns versos esparsos. Retrospectivamente, vejo que foi sob essa pressão semiconsciente que o livro *Duplo cego*, de 1997, se abriu em duas divisões: "do ensaio" e "da representação". Os poemas da primeira parte se não apresentam o movimento completo rumo ao objetivo de flagrar a instabilidade do ato criador, o ir e vir de suas variantes, mostram a contração que começa a absorver essas capacidades. "Grão" é um exemplo disto:

Toco, instante, início
talvez de uma árvore
que não foi em frente.

Alguma coisa deste lado
insiste, mesmo sem ramais,
em sentir o que se passa
no outro
onde cresceu e floriu o rio.
Mas não consegue ouvir tudo
nem ver claro
o que raspa e invade o campo de força
se é não ou sim, se são leões
arremessando contra a presa
ou atividade de índole diversa
sem precisão de imagens
e de trilha sonora – algo alusivo
iludido, oblíquo, contra a parede
algo de alma, ímã e ruína.

Em *Numeral/Nominal*, livro que abre *Máquina de escrever*, volume que reúne minha poesia até agora, persigo o intento que acredito ser um dos melhores caminhos que a poesia contemporânea pode percorrer ou interrogar: o do poema aberto a todos os ventos da significação, longe dos pré-moldados estéticos e estáticos, das dicções didáticas, com causa e efeito explícitos, do poema, enfim, com uma taxa de imprevisibilidade maior chegando a surpreender o próprio autor, que, se não perde de vista o seu material, deixa o controle dele cada vez mais remoto. Como aparece no "Numeral 3":

Reescritor, com o lápis de dentro
sempre se arranhando no rascunho
nos vastos espaços abertos, no cerrado.
Nesse cenário, a imagem de apoio não será:
a de remos idênticos, n'água ao mesmo tempo
cada qual de um lado, copiando-se
em andamento e cadência, paralelos
(ou simultâneos), com igual reflexo
e no meio, por onde se passa, em pensamento

a pé, a possibilidade das duas margens
o trilho do rio que acolhe, intermediário
o centro, o corpo da pedra úmida
que não apanha sol parecendo de sombra
e motor, irradiando o esforço rumo
ao alto mar – parado – sem o corte
do braço do nadador, por exemplo.

Esse meu livro se assemelha – mais na aparência do que na essência – com *Duplo cego*: no lugar das duas partes deste, "do ensaio" e "da representação", a poesia de *Numeral/Nominal* se divide em dois instantes, porque pretende apresentar maior correspondência entre eles, sendo menos centrada nos seus respectivos campos. No primeiro, "Numeral", os poemas, como diz o título, serão numerados compondo uma série mais analógica do que lógica; no segundo, "Nominal", serão nomeados, sem seriação, factuais.
Os poemas "sem nome" são aqueles que estão "no ar", os "com nome", *idem*. Qual a diferença? A da atmosfera: uma mais rarefeita; outra, ao nível do mar.
João Cabral dizia que quando o poema dele ficava pronto "fazia clic", como um estojo ao se fechar. Nesse livro se acolherá, também, os que não fazem: os que sustam seu desfecho sem nenhum fecho:

Gritos por dentro
que acabam calados
na boca do céu.
Píncaros! Terrível.
Qualquer palavra que tenha escarpas
sentidos ou ritmos de perfis agudos
de sprinter e sentinela
em arrepiadíssimos despenhadeiros.
Sem luxo.
Sem o encaixe justo da joia no estojo.

Aliás, a suíte "Numeral" estará presente, doravante, em qualquer livro meu. Será o "instante" sem fim, a série para sempre incompleta.

No mundo de hoje, que quer eliminar ou limitar a surpresa dos seus itinerários, essa conquista não é despicienda. A boa arte nasce para descobrir e escrever, nas entrelinhas dos textos artísticos estratificados, o discurso da diferença e do desafio contínuo a si própria. No livro de 2006, *Raro mar*, procurei chegar o mais perto da fronteira do indeterminado, mesmo sabendo que é quase impossível emparelhar-se com o pretendido. Claro está que esta disposição se aplica com mais propriedade e resultado nos poemas em que o "motivo" original é mais problemático do que temático. Como no "Numeral 60", por exemplo:

Ponto. Não chega a sinal ainda.
De partida ou de chegada.
Não abre período. Não há levada
de texto, percussão de palavra.
Se desenvolve em si sem saber
seu sabor: de ânimo ou ameaça.
Coisa alguma. Nunca será possível
dizer alguma coisa. Mas existe o ensaio
o anseio de dizê-la, mesmo assim.
Então se pode pensar como tirá-la
da latência, para ser dita.
Parada neste impasse, indizível.
Inarredável, o desejo de encontrar
a possibilidade impossível
permanece, em paradoxo, embora
não se saiba o que se tem para dizer
de tão palpitante: se não é um senão
se não é nada, se não é um nó.

Ou, mais ilustrativamente, com o que se passa numa corrida de galgos. Nela, os animais partem à cata da lebre ilusória: um dispositivo, sempre mais veloz que o mais veloz deles, corre à frente envolto pela forma do bicho perseguido. Os cães disparam, movidos pelo instinto, até a linha de chegada. Nunca alcançarão a lebre desejada, mas a caçam, com elegância, tenacidade e fé. Torço para conseguir manter em mim esses impulsos ou virtudes.

Pois o que quero "pegar" com a linguagem, afinal, tem a mesma substância daquilo a que os galgos aspiram. E que não é a vitória propriamente, mas a saciedade. O que interessa, pelo menos no plano teórico, é o processo, visto como uma estratégia de busca e apreensão. A tentativa, aqui, vale tanto quanto o tento; talvez porque tenho o entendimento que os galgos não possuem: o de pensar e esperar que um dia a engrenagem que leva o perfil da lebre imaginada pode quebrar e parar.
Se assim for, contudo, será isso desejável?

Meu projeto literário

Luiz Ruffato

Depois da experiência do romance-mosaico *Eles eram muitos cavalos*, que tem como personagem principal a cidade de São Paulo, comecei a elaborar o *Inferno provisório*, que recupera e amplia a proposta formal anterior, desta vez perseguindo uma reflexão sobre a formação e a evolução do proletariado brasileiro a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico. Em cinquenta anos, passamos de uma sociedade agrária para uma sociedade pós-industrial – história que bem poderia ser sintetizada nos versos do compositor Caetano Veloso: "aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína". Projetado idealmente para cinco volumes, *Inferno provisório* tenta subsidiar a seguinte inquietação: como chegamos onde estamos?

Evidentemente, essa descrição abarca apenas a superfície da narrativa. Contudo, é o entrecruzamento das experiências "de fora" e "de dentro" dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário etc.) na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem verdadeiramente a comanda, eis minha proposta.

Para concretizá-la, assumo o risco de problematizar também o conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos cinquenta anos sem colocar em xeque a própria estrutura da narrativa? Assim, cada volume é composto de várias "histórias", unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espraiam umas nas outras. Personagens secundárias, aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas, ali, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.

Luiz Ruffato é autor de *Eles eram muitos cavalos* (Boitempo, 2001); e do projeto literário *Inferno provisório* planejado para cinco volumes, dos quais quatro estão publicados: *Mamma, son tanto felice* (Record, 2005), *O mundo inimigo* (Record, 2005), *Vista parcial da noite* (Record, 2006) e *O livro das impossibilidades* (Record, 2008).

O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação

Hans Ulrich Gumbrecht

Introdução

Estou contente por voltar ao Rio de Janeiro. Não apenas por conta de uma simples retórica acadêmica, senão porque as três vezes em que aqui estive representaram ocasiões para resumir determinadas etapas de minha vida intelectual e, ao mesmo tempo, o princípio de novo caminho. Portanto, sempre em momentos transitórios de meu trabalho, o que acredito poderia ser verdade uma vez mais.

Por isto mencionarei brevemente os temas dos três seminários que, como professor visitante, coordenei. Ao fazê-lo, menos que oferecer uma autobiografia intelectual, pretendo introduzir a problemática que desenvolverei.

Em 1977, em minha primeira viagem profissional ao Brasil, dispunha de todo um mês para apresentar uma teoria da comunicação literária fenomenologicamente fundada. Estava então baseado num conceito de ação, ou de ato, muito próximo ao do sociólogo Max Weber. Conceito, ao mesmo tempo, relacionado a e diverso da teoria dos atos da fala, à época muito discutida.

Baseava-me também no conceito fenomenológico de "saber social", desenvolvido pelo sociólogo alemão Alfred Schütz. Conceito próximo ao de ideologia, tal como postulado pela Crítica Ideológica, embora sem com ele confundir-se.

Em 1982, desenvolvi, na Faculdade da Cidade, um seminário fundado nestas teorias, compreendidas, porém, sob uma ótica radicalmente histórica. Para tanto, apresentei e levei adiante a hipótese de historicizar o conceito de literatura. Segundo tal hipótese, a forma especial de comunicação denominada "literatura" emergiu de um contexto histórico muito particular associado ao colapso da cosmologia medieval *c:* à situação caótica daí originada. Nesta situação, fundou-se uma nova técnica de produção do sentido; técnica centrada no que denominamos "o sujeito". Deste modo, pode-se relacionar a emergência do conceito e da forma de comunicação designada literatura à emergência do sujeito enquanto centro desde o qual se engendra o sentido. Quero também mencionar o meu orgulho porque Luiz Costa Lima, com bastante gentileza, no primeiro volume da trilogia do *Controle do imaginário*, atribui a tais discussões, embora não seja verdade, a origem de seu pensamento sobre o imaginário.

Por fim, em 1988, na PUC, apresentei um seminário muito breve sobre o conceito de pós-moderno. Todavia, tentava fugir do que nos Estados Unidos diríamos

* Este texto resulta de uma conferência realizada em maio de 1992, na UERJ. De comum acordo com o autor, preservou-se o caráter de apresentação oral. [Tradução João Cezar de Castro Rocha]. Originalmente publicado por *Cadernos de Mestrado/ Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ-IL, n. 5, 1993.

constituir "o tema da moda". Buscava parecer o menos "vanguardeiro" (*trendy*) possível. Para tanto, tentei descrever uma situação posterior ao fracasso do projeto histórico representado pelo que chamamos a "modernidade". Seminário baseado em três conceitos fundamentais: destemporalização, destotalização e desreferencialização (ou desnaturalização). Contudo, uma pergunta central permanecera sem resposta. Como o nosso campo – a teoria literária, a teoria da comunicação – ou como as ciências humanas em geral poderiam reagir diante desta mudança de meio-ambiente cultural. Àquela época não sabia quais conceitos substituiriam a teoria literária tradicional, quais os conceitos adequados à modificação da ambiência cultural. Na conferência de hoje, mantendo a tradição de linhas vindas ao Rio de Janeiro, tenho o propósito de oferecer uma resposta à seguinte pergunta: quais os conceitos teóricos próprios ao ambiente cultural posterior ao colapso da modernidade?

Minha conferência estará composta por quatro partes. Começarei recapitulando, em linhas breves, *os três conceitos característicos da situação pós-moderna*. Este foi o ponto de partida do seminário de 1988 e sua definição permanecerá como o pressuposto com o qual trabalharei. Na segunda parte, descreverei o que se poderia chamar "o campo hermenêutico", isto é, uma forma de práxis que, em nossas disciplinas, está entrando em crise. Na terceira parte, esboçarei o *campo não hermenêutico*; este será o momento central da conferência. Por fim, apresentarei alguns *conceitos básicos* para este campo. Um último esclarecimento: o subtítulo da conferência menciona a materialidade dos meios de comunicação. Entretanto, deles não tratarei concretamente. Acredito que a inclusão da materialidade dos meios de comunicação em nossas teorias exige a invenção de um quadro teórico totalmente distinto. Sem este trabalho prévio, repetiremos o estado atual dos estudos sobre cinema, quando a análise dos filmes, em lugar de enfocar os meios, termina por assemelhar-se à dos textos. Partindo do meu interesse precisamente pela diferença, creio no desenvolvimento de uma teoria radicalmente nova como pré-condição à abordagem eficaz da materialidade dos meios.

1

Começo com a descrição dos três conceitos característicos da situação pós-moderna.

O primeiro conceito *(destemporalização)* tematiza o colapso do que podemos denominar "a temporalidade moderna". Temporalidade dominante desde os séculos XV/XVI, até muito recentemente. Neste paradigma, o tempo confunde-se com a matéria

que flui de um passado, sempre distinto do presente, a um futuro, entendido como aberto e para o qual seleções podem ser feitas. Em outras palavras, o futuro como preparável a partir do presente. Deste modo, a clássica assimetria entre passado, presente e futuro se constituía. A situação contemporânea evoca um futuro bloqueado. Ao invés da percepção moderna de um futuro aberto a opções, o sentimos ameaçador. Não mais um futuro formado desde o presente, senão um presente ao qual estamos condenados. Ao mesmo tempo, as possibilidades técnicas de reprodução de ambientes e condições do passado se aperfeiçoaram a tal ponto que, constantemente, o presente parece invadido por passados artificiais. Deste modo, as condições de destemporalização insinuam não um tempo que corre, mas um presente tornado cada vez mais extenso.

O conceito de *destotalização,* e aqui incluo o Lyotard de *La condition post-moderne,* explicita a atual impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas ou conceituais de caráter universal. Todos conhecem a polêmica de Lyotard contra *les grands récits.* Já não podemos construir mitologias, filosofias que pretendam abranger toda a humanidade. Neste sentido, por exemplo, a crítica a conceitos como "razão humana" ou "natureza humana". No mesmo contexto, o conceito proposto por Foucault: heterotopologia. Em suma, por destotalização se descreve um esteticismo incipiente no que diz respeito às grandes abstrações.

O terceiro conceito *(desreferencialização* ou *desnaturalização)* trata da experiência do trabalho humano. Trabalho cada vez menos definido como uma apropriação da natureza realizada com o corpo humano. Em outras palavras, em nossa práxis cotidiana, perdemos cada vez mais o contato direto, a fricção do corpo humano com o que se costumava denominar "natureza", matéria. Tal perda acarreta a sensação de enfraquecimento do contato com o mundo externo. Não me refiro ao que constituiria este mundo, mas à impressão de que nos movemos num espaço pleno de representações que já não contam com a referência segura de um mundo externo.

Portanto, o resultado destes três conceitos remete ao sentimento de um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante. Dizendo de outro modo, o sentimento de um mundo não mais fundado na figura central do sujeito.

2

Tentarei agora descrever o que se costumava denominar "campo hermenêutico". Não quero mencioná-lo como uma teoria filosófica ou uma posição acadêmica

particular. Ao contrário, quando digo "campo hermenêutico" em lugar de "hermenêutica", sublinho que, desde a institucionalização da imprensa no século XV, até duas ou três décadas, o entendimento do que constituía a comunicação, no interior da cultura ocidental, baseava-se em determinados pressupostos não tematizados. Deste modo, o que academicamente chamamos "hermenêutica" não passa de uma versão, por assim dizer, mais sofisticada das premissas básicas. Reafirmando: a hermenêutica acadêmica é uma invenção do final do século XIX, cujos pressupostos contudo remetem ao século XV. As premissas do campo hermenêutico são muito simples, pode-se sintetizá-las em quatro fundamentais.

Primeira premissa: o que denominamos "sentido" tem sua origem no sujeito, em lugar de indicar qualidade inerente aos objetos. Ao sujeito cabe a tarefa de atribuir sentido aos objetos.

Segunda premissa: a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito. Pensem na tradição cartesiana e em seu corolário. No caso, o destaque do espírito como o que de fato importa à comunicação e à autorreferência humanas. Ninguém sabe exatamente o que se desejava designar por espírito, contudo tal distinção era efetiva.

A terceira premissa é óbvia: o espírito conduz o sentido.

Quarta premissa: neste contexto, o corpo serve apenas de instrumento, ainda assim instrumento secundário, que articula ou oculta o sentido. Por exemplo, a palavra hipocrisia, tornada popular somente no século XV, expressa a técnica que possibilita esconder com o corpo o que vai na alma, quer dizer, no espírito. Importa destacar o papel destinado ao corpo: mero instrumento de articulação, cabendo ao espírito engendrar o sentido.

Estas quatro premissas originaram uma topologia básica, característica do campo hermenêutico. Topologia que explica a relação de correspondência entre expressão e interpretação. Num texto hermenêutico, ao mencionarmos a expressão remetemos à premissa segundo a qual o sentido se engendra na profundidade da alma, podendo ser expresso em uma superfície – a superfície do corpo humano ou a do texto. No entanto, e eis a importância do campo hermenêutico, a expressão, porque limitada à superfície, permanece sempre insuficiente quando comparada ao que se encontra na profundidade da alma. Deste modo, não apenas o corpo é um instrumento secundário de articulação, também a expressão se revela insuficiente. Em virtude desta premissa, no interior do paradigma hermenêutico se impõe a necessidade da interpretação. Interpretação: processo que se inicia pelo que vai na alma de quem se expressa. Como resultado, estabelece-se uma identidade entre o que o sujeito desejava expressar e o entendimento do intérprete. O paradigma

hermenêutico demanda, pois, o par expressão/ interpretação. Interpretação cuja necessidade nascia da insuficiência intrínseca a toda expressão. Estas premissas básicas eram compartilhadas por todos e não apenas pelos especialistas. Desejo agora mencionar duas sistematizações acadêmicas do campo hermenêutico.

A primeira foi a de Wilhelm Dilthey. A ele se atribui a honra (para mim uma pequena honra) de ser o fundador da hermenêutica acadêmica. A segunda coube a Martin Heidegger. Com Heidegger se alcança a apoteose da hermenêutica (não tratarei de Hans-Georg Gadamer, porque na história da hermenêutica sua importância não se iguala à de Dilthey e Heidegger). A importância de Dilthey deriva da criação de uma disciplina acadêmica a partir das premissas indicadas. Foi ele o primeiro sistematizador do que hoje se denomina *The Humanities*, no mundo anglo-saxão; *Les Sciences Humaines*, no mundo francófono, e, na Alemanha, o que é ainda mais interessante, *Geisteswissenschaften*, quer dizer, as Ciências do Espírito. Dilthey tornou explícito o impulso aglutinador de tais disciplinas. No caso, o fato de todas estarem fundadas no ato de interpretação. Interpretação em seu sentido hermenêutico, como compensação de uma expressão insuficiente. Dilthey afirmava de modo claro que o conceito de interpretação, embora principie numa superfície material, objetiva alcançar uma dimensão que permita o resgate da plenitude da interioridade espiritual. E, acrescentava, a materialidade de superfície com a qual se iniciara – materialidade que se poderia designar materialidade dos significantes – perde importância. Ele o diz com todas as palavras: nas Ciências do Homem (ou Ciências do Espírito) toda e qualquer condição material é apenas um elemento secundário, tanto no ato de expressão quanto no de interpretação. Desse modo, se a hermenêutica se fundamenta no ato interpretativo como denominador comum, apresenta como segundo pressuposto básico a exclusão de todo material.

Considero Heidegger importante neste contexto porque para ele a interpretação não é apenas o centro das Ciências do Espírito, senão o centro mesmo da existência humana. Sua perspectiva se revela muito mais radical, impossível ir além deste ponto, e por isso Heidegger representa a apoteose do domínio da hermenêutica. Como ninguém se permite desconhecer a obra de Heidegger, embora minha experiência demonstre que 99% não a conhece, destacarei três aspectos do projeto filosófico de *Sein und Zeit*. Heidegger tenciona realizar uma análise da existência humana. Sua pergunta central: o que é a existência humana? Três premissas devem destacar-se.

Primeira premissa: trata-se de uma filosofização da *existência humana em geral*. Esforço que desconsidera qualquer intento historicista, apesar de empreendido na

Europa das duas décadas iniciais do século. Premissa anunciada com clareza na Introdução de *Sein und Zeit*. Ele acrescenta que para se falar da existência humana deve-se captá-la filosoficamente em sua totalidade. O exame atento do texto revela esta obsessão. Ao princípio de cada capítulo, Heidegger adverte da necessidade de partir da apresentação da totalidade do fenômeno. Deve-se sublinhar que uma das bases de *Sein und Zeit* repousa na premissa da totalidade. Heidegger a pressupõe; entretanto, acredito que já não possamos fazê-lo.

A segunda premissa (mencionarei somente as que importam ao tema desta conferência) considera a existência humana autêntica, diversa portanto da que está perdida no mundo, como fundada entre a consciência da morte – antecipação de um futuro inevitável – e a faticidade – as circunstâncias contingentes e inexoráveis de cada vida individual. Esta segunda condição em parte explica a atitude heideggeriana em 1933. No entanto, para meu interesse destaco a seguinte consequência: se a existência humana autêntica sempre está localizada entre a antecipação da morte como futuro que não se pode evitar e a faticidade, resultante de um passado também inevitável, então, para Heidegger, *a existência humana se funda numa premissa de temporalidade*. Premissa que creio filosoficamente inaceitável na situação atual.

A terceira premissa estabelece a existência humana como sempre realizada no interior do que Heidegger designa *estar-no-mundo*. Com os hífens pretende-se, por um lado, preservar o paradigma sujeito/ objeto, porém, por outro, ressalvar que o sujeito nunca se pode pensar separado do objeto. Ao contrário, sempre está em contato direto com o "seu" mundo. Desse modo, em sua terceira premissa, Heidegger advoga uma referencialidade geral. Em outras palavras, a existência humana sempre se encontra em contato com objetos e, como se recordará, esta constitui a terceira condição das que penso se tornaram atualmente inadmissíveis.

No entanto, se podemos afirmar que o projeto de *Sein und Zeit* depende das seguintes premissas: a) totalidade, b) temporalidade e c) referencialidade; deduz-se com certa lógica que à interpretação corresponde o ato central da vida humana. Por isto, para Heidegger, da condição humana de estar-no-mundo deriva o estar-na-verdade. Por estar-na-verdade diz-se que a existência humana é necessária e ontologicamente capaz de captar a verdade dos fenômenos. Para tanto, nem mesmo um esforço particular seria exigido; pois, segundo Heidegger, os fenômenos se revelam em sua verdade a partir de um estado de "relaxamento" (*gelassenheit*). Condição sem dúvida tributária da perspectiva anti-intelectual do filósofo. Afinal, o estado de "relaxamento" nada tem a ver com o trabalho intelectual de buscar a verdade, depurando-a. Ao contrário, permanecer passivo, sem forçar ou apressar

a verdade, permitindo que os objetos se revelem em seu ser autêntico, representa o meio de encontrá-la.

Desejo sublinhar que a condição central da existência humana, o estar-no-mundo, implica, para todos aqueles capazes de relaxamento, a possibilidade de estar-na-verdade. Portanto, o estar-na-verdade, isto é, o deixar sair a verdade das coisas, equivale de modo geral e natural à condição humana. Após a primeira edição de *Sein und Zeit*, publicou-se um breve capítulo sobre a centralidade da hermenêutica. Espero que se tenha compreendido o rumo de minha argumentação. No caso, demonstrar o porquê das premissas fundamentais do projeto heideggeriano não mais se sustentarem. Neste sentido, tornou-se sem dúvida inviável a centralidade do ato interpretativo. Em consequência, comprometeu-se o primado da hermenêutica. Com esta observação encerro a segunda parte da conferência.

3

Duas observações antes de passar ao campo não hermenêutico.

A hermenêutica heideggeriana possui uma particularidade. Todo texto de Heidegger principia pela resposta central. Ao longo do livro desenvolve-se a pergunta, assim como se explica a razão da resposta. *Sein und Zeit* começa com a resposta central apresentada como intuição, ainda sem base argumentativa; então se articula a pergunta e, por fim, a argumentação é deduzida. Para Heidegger tal método respondia a uma necessidade, pois não se poderia sequer começar a falar de um fenômeno sem a prévia captura de sua totalidade.

Um comentário final sobre o filósofo. Acredito que todo alemão tem a obrigação moral de ser muito crítico com sua obra. Aproveito para esclarecer o que já se terá entendido: não sou nem um pouco tributário a Heidegger. No entanto, é importante reconhecer sua incrível complexidade, ao mesmo tempo em que a resistência a uma teoria complexa pode engendrar nova complexidade.

Tratando agora do campo não hermenêutico, parto de um princípio dedutivo: se, como apresentei, a centralidade da interpretação, não apenas em Dilthey e Heidegger, senão na própria vida cotidiana, estava fundada nas premissas de temporalidade, totalidade e referencialidade e se, hoje em dia, estes conceitos entraram em crise, então se pode supor que a crise atinge de fato a centralidade da interpretação.

Os anos 1970 e 1980 permitem observar sintomas que, retrospectivamente, sinalizam a problematização da centralidade do ato interpretativo. Por exemplo, desde os anos

de 1960-1970, a crítica ao postulado de uma possível interpretação correta ou adequada. Recordo a Estética da Recepção. Sua meta não privilegiava a interpretação, embora ela fosse de fato interpretativa. Contudo, num primeiro momento, podia--se entendê-la como problematizadora do postulado de uma interpretação correta. Impressão que logo se perdeu. Um segundo sintoma emerge a partir dos anos 1980. Desde então vozes críticas, entre as quais a de Wolfgang Iser, têm questionado o ato interpretativo enquanto ato definidor da crítica literária. Iser, em lugar de recusá-lo, posição com a qual afino, problematiza a premissa natural ou naturalizada de entender o ato interpretativo como o núcleo da competência profissional. Tal crítica teve lugar no contexto do debate sobre critérios de qualificação acadêmica, vale dizer, perguntava-se se os exames a que os estudantes eram submetidos permaneceriam eternamente interpretações. Mais próximo a nós, desenvolveu-se um questionamento filosófico bastante radical do problema da compreensão adequada. Pensem em todas as teorias que adotam a forma o Outro. Nos Estados Unidos, quando se escreve *the Other*, há o interesse em sublinhar a irredutibilidade das culturas estrangeiras ao ponto de vista que a descreve. Ao fazê-lo, subjaz a premissa da impossibilidade de compreendê-las perfeitamente. Por fim, e tal aspecto importa para esta conferência, não apenas na ação desconstrutivista se encontra tal posicionamento. Num campo teórico totalmente distinto, a teoria dos sistemas, desenvolvem-se reflexões próximas. Por exemplo, os sistemas autopoiéticos partem do pressuposto segundo o qual os sistemas são "cegos" em relação ao que lhes é exterior. E a percepção de um mundo exterior nada seria senão um produto secundário (*a by-product*) da autorreferência produzida. Em outras palavras, cada sistema produz uma descrição interior de si mesmo, estabelecendo assim uma referência interna. Simultaneamente, necessita pressupor o exterior, mas o faz sem poder considerá-lo. Não pretendo discutir o mérito destas premissas. Desejo destacar que os últimos dez anos conheceram uma crítica crescente à ideia de uma interpretação do mundo. Acredito que este movimento conduziu a psicanálise a sérias dúvidas em relação aos pressupostos freudianos. Afinal, como é sabido, Freud confiava e se empenhou pela possibilidade de uma compreensão plena e adequada. Aí surpreendemos uma das diferenças entre Freud e Lacan. Em Lacan há um questionamento inicial desta premissa.

O campo não hermenêutico caracteriza-se pela convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo. Convergência capaz de associar pontos de vista sem dúvida distintos. O que mais importa no contexto atual é a absoluta ausência de uma teoria hegemônica. Nem Derrida, tampouco Foucault ou a teoria dos sistemas desfrutam qualquer tipo de exclusividade. Como um modo de

representação do campo não hermenêutico, empregarei a teoria semiótica de Louis Trolle Hjelmslev. Contudo, faço-o como estratégia de apresentação, pois, para mim, Hjelmslev também pertence ao campo hermenêutico. Emprego sua teoria somente para elaborar uma cartografia. A oposição conceitual básica em Hjelmslev relaciona expressão x conteúdo. Em sentido amplo, expressão seria o significante e conteúdo, o significado. O interessante em sua abordagem reside no acréscimo de uma segunda divisão. A segunda divisão opõe: forma da expressão e substância da expressão; forma do conteúdo e substância do conteúdo. Reunindo a forma da expressão à forma do conteúdo teríamos o tradicional modelo do signo saussureano.
A característica maior do que denomino "campo não hermenêutico" concentra a tendência de distensão e afastamento entre estes quatro campos. A Hjelmslev preocupa a síntese destes quatro momentos. Síntese produtora do conceito de signo, ou significação em vocabulário saussureano. O que me interessa, ao contrário, diz respeito à contemporânea e crescente tendência de distanciar e distender estes quatro campos. Descreverei a seguir este processo. A novidade residirá menos nos objetos aos quais me referirei e mais em relacioná-los aos quatro campos enquanto espaços isolados. Em outras palavras, a possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado.
De início observo que o campo da *substância do conteúdo* apenas foi descoberto pela filosofia e crítica literária. A substância do conteúdo seria uma esfera anterior à estruturação do conteúdo. Não dispomos de conceitos para descrevê-la, pois se trata de uma esfera onde não há binarismos, onde ainda não temos formas do conteúdo. Portanto, esfera anterior ao que se denomina "sentido". Desse modo, a fascinação recente com o imaginário como uma zona prévia à estruturação revela o interesse pela substância do conteúdo. Alguns sintomas: o interesse renovado nos Estados Unidos pelas teorias de George Herbert Mead, que desenvolveu um pensamento específico sobre o imaginário; o último livro de Wolfgang Iser tematizando o imaginário; por fim, o que, estando no Rio de Janeiro, parecerá um tanto tautológico, minha forma de ler a trilogia do *Controle do imaginário*.
No entanto, importa anotar que, ao mesmo tempo, surgiram teorias preocupadas exclusivamente com a *forma do conteúdo*. Interesse concentrado nas formas, ou seja, nas estruturas articuladoras da substância de conteúdo, independente de qualquer interpretação semântica. Diria que o Foucault de *Les mots et les choses* está em verdade voltado às formas do conteúdo, como toda filosofia em torno desta práxis reafirma a centralidade da análise formal. Por formal se entende a estrutura dos discursos que torna possível a articulação das classes do conteúdo. De fato,

Foucault não está interessado pela substância do conteúdo. A célebre expressão de Foucault, *l'extériorité du discours*, sinaliza a análise das formas do conteúdo que prescinde da substância do conteúdo. Tendência ainda mais clara em Paul de Man. Sua análise é a das formas que permitem articular o conteúdo, sem que contemple a perspectiva do conteúdo. Por isto, Paul de Man denomina "teoria" uma leitura capaz de prescindir radicalmente do conteúdo.

Cada vez mais temos teorias concentradas em um destes quatro campos. No entanto, embora as teorias se apresentem sempre mais centradas, os campos restantes não são julgados pouco importantes, apenas periféricos em relação a cada pesquisa particular. Neste sentido, parece-me existencialista em excesso a crítica segundo a qual Paul de Man negava a presença do conteúdo, isto é, da semântica. De fato, Paul de Man apenas privilegiou um dos quatro campos referidos. (Com um comentário diria que em Paul de Man não me agrada certa reminiscência do *new criticism*, em suas análises fortemente centradas nas formas textuais.) Contudo, como sintoma da tendência intelectual contemporânea de concentração na forma do conteúdo, tanto a obra quanto o êxito de Paul de Man são muito importantes.

O terceiro campo do mapa não hermenêutico revela uma fascinação crescente com as *formas da expressão*. Quando menciono expressão, no sentido de Hjelmslev, estou remetendo às formas materiais da expressão. Em palavras precisas: significantes em sua materialidade. A obra teórica do medievalista Paul Zumthor, por exemplo, tem-se fixado nos últimos anos cada vez mais na voz. Voz, mas não no sentido metafórico e relacionado ao discurso, como empregado por Bakhtin. Zumthor, pelo contrário, está interessado na qualidade físico-sensual da voz humana. Em idêntico contexto, verifica-se a atração de Zumthor e outros pela possibilidade expressiva do corpo humano enquanto meio de articulação. Entretanto, o que é muito importante, sem considerar o lado semântico. Daí o fascínio atual por estudos antropológicos dedicados ao modo de expressão. Por fim, a primeira Desconstrução estava sem dúvida fascinada pela qualidade gráfica de *la lettre*; interesse que não deve ser compreendido metaforicamente. Acredito que aí se encontra a atualidade do Mallarmé de *Un coup de dés* para a primeira Desconstrução. Em Mallarmé se surpreendia uma perspectiva fixada na disposição gráfica como forma de expressão. Acrescente-se: forma material da expressão, sem recorrência à semântica. No contexto da materialidade dos meios de comunicação, menciono Friedrich Kittler, um teórico alemão muito interessante. Kittler escreveu um livro, traduzido para o inglês como *Discourse Networks, 1800-1900*, dedicado à materialidade dos meios de comunicação, incluindo toda a tecnologia de ponta. Kittler especula, por exemplo,

que o pensamento de Nietzsche poderia ter sido influenciado pela forma da máquina de escrever com a qual trabalhava, isto é, influenciado pelo movimento corporal imposto pelo formato arredondado da máquina de escrever. Importa destacar a conexão, quer dizer, a acoplagem ocorrida entre: a) a materialidade de um meio de comunicação, b) a materialidade de um movimento corporal imposto pelo meio e c) o que tradicionalmente denominaríamos "produções intelectuais".

Para finalizar a descrição do campo não hermenêutico, preciso tratar da *substância da expressão*. Vimos que as formas dos meios de comunicação, as formas de nossos grafemas e a articulação da voz revelam um novo cuidado pela forma da expressão. Neste contexto, qual a característica da substância da expressão? Por substância da expressão deve-se entender uma materialidade ainda não estruturada. Acredito que daí se origina a popularidade atual do binarismo associado à teoria da informação. Trata-se de saber como é possível a emergência de um sistema de escrita, considerando-se a altíssima improbabilidade de sua articulação a partir dos milhões e milhões de alternativas engendráveis pela fricção de uma pedra sobre outra. Em campo distinto, pergunta similar é enunciada: como, a partir da ilimitada diversidade potencial das possibilidades físicas da voz humana, se produziu um código articulado das formas da expressão? As teorias recentes sobre a pré-história e o aparecimento dos sistemas de escrita constituem o sintoma da atenção crescente despertada pelo campo da substância da expressão.

Termino a terceira parte desta conferência procedendo a um balanço geral da distensão verificada entre os quatro campos. Partindo do pressuposto segundo o qual esta distensão de fato está em curso, a consequência mais importante remete à mudança da técnica central da teoria literária. No ambiente hermenêutico, a pergunta básica inquiria as condições de resgate de um sentido cuja existência se tomava por inconteste. Em outras palavras, o questionamento radicalizou-se: *não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo, porém, indagamos as condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido*. Essa preocupação se afasta da situação moderna, testemunhando ao invés a condição pós-moderna.

4

Nos parágrafos anteriores caracterizei o campo não hermenêutico. Gostaria agora de apresentar alguns conceitos próprios a este campo, portanto, independentes do tradicional campo hermenêutico. Deste modo, principio uma resposta à pergunta

que inquiria da reestruturação do trabalho teórico sob as condições pós-modernas. No entanto, uma resposta incompleta, pois se trata de um *work in progress*.

A primeira pergunta teórica radicalmente nova constitui a seguinte indagação filosófica: o que é uma *forma*? Afinal, se, de fato, a distensão entre os campos está em curso e se, em verdade, as novas perguntas investigam as condições da possibilidade de sentido, então precisamos enfrentar duplo problema: a passagem da substância do conteúdo à *forma* do conteúdo e a passagem da substância da expressão à *forma* da expressão. Como é possível que algo não estruturado adote uma forma? Deste modo, acredito que a apresentação inicial deve cuidar de definir o conceito de forma. Uma hipótese imediata "profetizaria" a importância crescente que o problema filosófico da forma assumirá nos próximos anos. Pertence a um filósofo alemão a definição mais interessante que conheço. Segundo Niklas Luhmann, uma forma é "a unidade da diferença entre referência externa e interna". Com esta definição, Luhmann assinala que todo objeto, todo sistema a que atribuímos uma forma como qualidade, deve ter, a um só tempo, uma referência interna e outra externa, pois, sem esta, aquela seria impossível. Afinal, sempre que considero um *Eu* enquanto sistema, necessito considerar outros que não o sejam. Portanto, o que em termos tradicionais esboçaríamos como uma linha que circunscreve um objeto ou um sistema seria precisamente a forma. A parte circunscrita pela linha, a referência interna; a parte restante, a referência externa. A linha que circunscreve o sistema é o único ponto geométrico que representa a unidade entre as duas referências, pois não há como distinguir em seu contorno a parte pertencente à referência interna da parte que lhe é exterior. Esta definição possui ainda o mérito de recolocar o problema da forma desde um ponto de vista filosófico.

O segundo conceito que se destaca neste contexto é o de *acoplagem*, oriundo da teoria biológica dos sistemas. Maturana e Varela, dois teóricos sistêmicos, propuseram-no. A valorização do conceito de acoplagem relaciona-se à pergunta sobre as condições de passagem da substância do conteúdo à forma do conteúdo e da passagem da substância da expressão à forma da expressão. Explicando tal passagem, poderíamos entender como forma do conteúdo e forma da expressão se associam, engendrando o que denominamos "representação". Necessitamos desenvolver uma teoria capaz de explicá-la. Para tanto, o conceito de acoplagem poderia permitir o entendimento deste processo. A teoria da acoplagem envolve dois níveis: uma acoplagem de primeiro nível e outra de segundo nível. Por outro lado, o conceito de acoplagem supõe sempre a presença de dois sistemas.

A *acoplagem de primeiro nível* explicaria como de substâncias surgem formas, isto é, como substâncias se articulam em formas. O processo da acoplagem seria o seguinte: dada a existência de dois sistemas, *Sistema 1* (*S1*) e *Sistema* 2 (*S2*); se, no *S1*, verifica-se um *Estado* 1 (*E1*), este *E1* condiciona no *S2* um *Estado E1'* (*E1'*). Por sua vez, se o *S2* se encontra na situação do *E1'*, então este *E1'* condiciona o *S1* no *Estado* 2 (*E2*). Agora, se o *S1* adota o *E2*, este passa a condicionar o *S2* a um *Estado 2'* (*E2'*). Uma acoplagem de primeiro nível entre dois sistemas corresponde ao que na vida cotidiana designamos ritmo. Por exemplo, o samba. Uma máquina apresenta ritmo. Ou o contato do corpo humano com um programa de computador. Importa ainda destacar que uma acoplagem de primeiro nível não é nunca produtiva, quer dizer, o número de estados reciprocamente condicionáveis pode ser muito, porém jamais infinito. Em outras palavras, no interior de uma acoplagem de primeiro nível os sistemas envolvidos necessariamente voltarão a passar pela mesma sequência de estados. Aliás, o ritmo nada é senão a acoplagem de dois sistemas que se condicionam e conhecem idêntica sequência de estados. Em palavras precisas, embora uma acoplagem de primeiro nível possa prosseguir indefinidamente, ela sempre opera retornando a um número limitado de estados. E este limite nunca é superado por nenhuma forma/ estado novos. Aqui se encontra a especificidade de uma acoplagem de segundo nível, pois, neste caso, a própria acoplagem origina estados novos.

Destaco a importância do ritmo porque acredito que ele constitui precisamente o que designamos por forma. Pois, uma vez que o obtemos, dispomos de uma estrutura de autorreferência que ao mesmo tempo produz uma referência externa. Portanto, se uma acoplagem de primeiro nível produz um ritmo, então talvez represente um teorema capaz de explicar a passagem das substâncias da expressão e do conteúdo às formas da expressão e do conteúdo.

A *acoplagem de segundo nível* diferencia-se da de primeiro por seu caráter produtor. Nela, a própria acoplagem engendra estados novos, previamente desconhecidos. Em uma acoplagem de segundo nível o número de estados pelos quais passam os sistemas é infinito. Por exemplo, a linguagem humana. Do modo como a concebemos, constitui uma acoplagem de segundo nível, uma vez que cada um de nós produz continuamente enunciações jamais articuladas.

A diferença entre as duas modalidades de acoplagem possui outra consequência importante. No caso, o caráter produtor da acoplagem de segundo nível permite, a certo grau de complexidade, um estado de auto-observação. Este estado seria a condição necessária à possibilidade de representação. Condição do que denominamos

"semântica", condição do que acreditamos constituir a referência. Isto porque o estado de auto-observação, característico da acoplagem de segundo nível, concentra um caráter paradoxal. Por um lado, sendo parte da acoplagem, dela se origina; por outro, parece independer-se da acoplagem, pois permite observá-la desde seu exterior. De fato, faz parte da acoplagem, no entanto, pretende observá-la como se não o fizesse. E, uma vez que a acoplagem de segundo nível engendra a ilusão, impressão de realidade, isto é, quando emerge o estado de auto-observação, então já se dispõe de um nível de observação ou de representação: um nível semântico. Este teorema por certo está longe de ser completo. Contudo, acredito que, trabalhando o conceito de acoplagem de segundo nível, poderíamos desenvolver uma teorização da pergunta: como de um estado de formação se atinge o de representação?

Tal trabalho teórico implica a valorização da materialidade. Ao descrever a acoplagem do corpo de Nietzsche com sua máquina de escrever, devo considerar que a forma material desta máquina desempenha um papel decisivo na constituição do sentido. A máquina, enquanto forma, contribui à acoplagem. Portanto, acrescentaríamos a possibilidade de incluir o aspecto da materialidade dos meios.

Neste contexto, gostaria de mencionar um terceiro conceito. O de *simultaneidade*, conceito que deverá substituir os de temporalidade, causalidade ou sequencialidade. Ora, se o novo espaço teórico representado pelo campo não hermenêutico é constituído por relações de *feedback*, tais relações definem-se enquanto simultâneas; não mais causais ou sequenciais. Uma consequência interessante derivada do conceito de simultaneidade remete ao "ocaso" do sujeito. Pois agora se pode inteligir o fascínio moderno pela temporalidade, causalidade e sequencialidade. As relações fundadas nestes conceitos fornecem a ilusão do estabelecimento de leis. Leis como as marxistas, estruturadoras de sequências temporais, históricas e comportamentais. E, tão logo o sujeito desfruta desta ilusão, quer dizer, ao intuir ou "certificar-se" da descoberta de tais leis, acredita-se capaz de controlar e/ou manipular suas consequências. Deste modo, a substituição dos conceitos modernos pelo de simultaneidade expõe outro sintoma da posição fortemente debilitada do sujeito. Tal substituição implica a passagem do conceito de necessidade de um desenvolvimento ao de contingência de uma relação simultânea. Toda teoria possui seu ponto cego. Na teoria dos sistemas, a pergunta que permanece sem resposta indaga por que se produz uma acoplagem entre dois sistemas. Por isto a crescente importância do conceito de contingência (*randomness*) em nosso campo teórico.

A tonalidade teórica atual assimila a importância do conceito de *contingência* de dois modos. Por um lado, sem dúvida projeta-se uma imagem trágica do mundo,

uma vez que, sendo as acoplagens contingentes e, ainda por cima, contando com um sujeito enfraquecido, devemos assumir a incapacidade de controlar o que ocorre no curso das acoplagens. Em consequência, vivemos o eclipse da posição do teórico que sempre sabia em que direção caminhava a humanidade. Por outro lado, esta mudança poderia impulsionar uma tarefa política no sentido tradicional, cabendo aos teóricos sublinhar o conceito de contingência. Pois a perda do sujeito – para além do fim da ilusão das leis da necessidade histórica e, portanto, do desejo de orientar o futuro – representa uma enorme liberação: se o sujeito não é mais o centro, então ninguém pode falar em nome do sujeito transcendental. Todos os sistemas totalitários, políticos ou de pensamento, pretenderam falar em seu nome. Desse modo, ao menos em termos pessoais, posso dormir muito mais tranquilo na presença desta ausência.

DEBATE

Luiz Costa Lima – Primeiro, um comentário. Considero fundamental esta sistematização inicial, dividida em duas partes. Uma, referente à hermenêutica. A outra, uma proposta para o novo campo.

Em relação à primeira parte, destaco o relacionamento entre a centralidade do sujeito e o campo hermenêutico. Como uma corroboração acrescentaria: ao tratar da sistematização da ideia de hermenêutica, você sublinhava como em seu interior a materialidade possuía um papel secundário, a ideia fundamental remetia à interioridade ou ao espírito. Recordei, por acaso, de uma pequena passagem de Schopenhauer que me impressionou negativamente, confirmando o ideal hermenêutico. Dizia Schopenhauer que o menos importante num romance se refere à ação. A voz interior, eis o que de fato conta. Curiosamente ele exemplificava com o *Quijote*, *Tristram Shandy* e *Wilhelm Meister*. A ideia do sujeito trazia consigo esta inferioridade material, privilegiando a espiritualidade. No interesse da passagem de Schopenhauer podia-se pensar em uma outra de Diderot, que segue idêntico caminho. Este tipo de reflexão importa ao revelar como o conceito de literatura está preso à desvalorização da materialidade e à ênfase na voz interior do sujeito, no privilégio da ideia de sujeito. Reflexão importante para se chegar a um novo estatuto da noção de literatura.

A segunda observação: considero que o conceito de forma, tal como apresentado por Luhmann, responde àquela significativa demanda, isto é, à pergunta teórica sobre o

que constitui uma forma. Afinal, ao questionamento da hermenêutica corresponde o da noção de centralidade do sujeito. Então, para não recair numa mera estetização, é necessário perguntar-se pelo que vem antes do sentido, investigando como ocorre esta transformação posterior. Portanto, a ideia de forma como unidade de diferenciação entre referência externa e interna, eu a traduzi de imediato no que denomino "mimese da produção". Por um lado, considero a determinação da forma como condição a partir da qual o sentido emerge, arqueologicamente decisiva para evitar o primado do semântico, primado que determinava a busca de constância expressa em leis. Por outro lado, em relação à ideia de acoplagem vejo um problema que gostaria de destacar. No caso, o compromisso de tal noção com outro conceito básico no interior da modernidade. Diria: os dois conceitos fundamentais trabalhados do século XVIII em diante são os de estrutura e função, além da ideia de sujeito. Por exemplo, Diderot, em *De l'interprétation de la nature*, trabalha de forma muito clara com a ideia de função. E função como equilíbrio, como *feedback*. O que me parece digno de indagar-se é o quanto as noções de *feedback* e de acoplagem permanecem dependentes da de função, continuando a privilegiá-la. A consequência destes conceitos básicos pode ser assim caracterizada: a ideia de estrutura permite pensar-se na assimetria, na contradição. Ao contrário, a de função supõe um conjunto que se equilibra, logo autopoiético. Não por acaso ela é fundante à possibilidade do funcionalismo antropológico. O ponto com o qual não afino refere-se à semelhança entre as noções de acoplagem e função. Lembremos da antropologia clássica. A ideia de funcionalidade exclui o elemento anômalo, o elemento sem função. Ao menos segundo meu entendimento, a acoplagem apresenta este ponto débil.

Hans Ulrich Gumbrecht – Começo por um acréscimo. Luiz dizia que a ideia, reencontrada em Schopenhauer, da interioridade como oposta à materialidade predominava. Creio que no pensamento europeu, sobretudo na segunda metade do século XIX, era uma obsessão quase onipresente. Obsessão sem dúvida anterior a Dilthey. Ele nada fez senão utilizá-la para fundar uma instrução acadêmica. Sua inovação consistiu em sistematizar uma ideia pregnante no século XVIII, tornada sempre mais obsessiva na segunda metade do século seguinte. Portanto, a inovação de Dilthey se concretiza na institucionalização do dualismo acadêmico. Em outras palavras, o conceito das Humanidades funda-se no pressuposto segundo o qual qualquer tema pode ser discutido, exceto o corpo humano: o único objeto excluído sem remissão. Mencioná-lo em seminário para estudantes no *College* provoca invariavelmente a pergunta: este assunto não diz respeito à Faculdade de Medicina? Eis

a importância de Dilthey. Gostaria de citar Nietzsche para situar uma posição contemporânea à de Dilthey e Schopenhauer, porém oposta. Faço-o como acréscimo ao que Luiz recordava. Numa passagem da *Genealogia da moral*, Nietzsche trata de Flaubert, esclarecendo como se desenvolveu seu gosto pelo escritor. De imediato, pensa-se no gosto enquanto *gôut*, isto é, apreciação estética. No entanto, Nietzsche aclara que seu gosto nada possui de espiritual, pois em verdade desejaria "mastigar Madame Bovary".

L.C.L. – Um acréscimo ao acréscimo. Mastigar, comer, alteridade, sociedade diversa; em suma, dentro da tradição europeia esta diversidade foi domesticada através do exotismo. Não por acaso, em geral para o europeu ou o americano a imagem dos trópicos se sintetiza na frase: "Pelé e samba!" Ou a frase, ou uma gesticulação qualquer, ou seja, aí o corpo aparece. O corpo é este lugar, um outro campo, agora exótico.

H.U.G. – Complementaria dizendo que Proust – pensemos no conceito de *gôut* relacionado ao famoso episódio da *madeleine* – transforma o conceito de gosto em um conceito corporal. O interessante episódio da *madeleine* reside na definição do gosto enquanto uma relação psicofísica. De certo modo, e sem com isso afirmar que Proust fosse nietzscheano, a mesma ideia da insuficiência da pura espiritualidade já se encontrava no filósofo. Também a encontramos no episódio central do romance proustiano, na própria constituição de um passado.
Agora, a segunda ideia: a associação entre forma e *mimese* me parece fantástica. Queria esclarecer o emprego que faço do conceito de forma. Ao considerar que o conceito de forma adquirirá cada vez mais importância nas futuras discussões teóricas, não digo que necessariamente retornaremos à tradição "formalista" da forma. Diria intuitivamente que o conceito exigirá uma nova pergunta. No caso, como algo não estruturado, o denominado "subconsciente", pode passar a algo articulável? Creio que a pergunta de fato significativa indagará da emergência de algo que mais ou menos articula a substância do conteúdo, sem retorno ao conceito tradicional de forma. Esta passagem está precisamente baseada em um conceito de diferença. A pergunta que importa refere-se às condições de possibilidade da passagem de algo não articulável a algo articulável.

Karlheinz Barck – Concordo que o importante é desenvolver um pensamento crítico frente aos conceitos que nos foram transmitidos, incluindo o que você bem descreveu como o campo hermenêutico. Trata-se de uma tradição fundamental e

que, a princípio restrita à Europa, se difundiu por todo o mundo através de certos imperialismos. A primeira tarefa para alcançar o que você denominou um "campo não hermenêutico" seria, a um só tempo, proceder à crítica dos conceitos herdados e elaborar novos conceitos. Por certo, não podemos assumir o papel do iconoclasta, desprezando todo e qualquer conceito. Cuidado evidenciado no conceito de forma, por você repensado, em busca de uma nova configuração. Deve-se criticar a filosofia hermenêutica que ontologiza tanto os conceitos, quanto os problemas da vida. Neste sentido, concordo com a crítica feita à hermenêutica representada por Heidegger.

Benjamin preocupava-se muito com o problema da forma, objetivando diferenciá-la do conteúdo, como se pode verificar em seu ensaio "A tarefa do tradutor". No entanto, Benjamim trabalha com conceitos dinâmicos, "conceitos de projeção", como os tenho denominado. Ao fazê-lo, questiona a ontologização dos conceitos.

Para tanto, não fala em forma, mas em formação; em lugar de reprodução, emprega reprodutibilidade; não diz tradução, senão traduzibilidade. Nestes conceitos, vislumbro a linha que você apresentou.

Desta ordem de preocupações, minha primeira pergunta. Sua conferência desenvolve o problema fundamental do tempo. Quando você afirmou, em sua exposição introdutória e ao mencionar a filosofia heideggeriana, que o pensamento pós-moderno se caracteriza pela presença de uma destemporalização, pergunto: o que se diz com tal afirmação? Não sinalizaria a necessidade de buscarmos outro conceito de tempo? Tempo participante de tempos diversos, em todos os níveis – cultural, histórico, psicológico etc. –, em lugar de um tempo único, eurocêntrico. Aí encontro uma relação com o conceito de forma. Então pergunto: onde situar o campo da estética no interior desta reflexão? Esclareço: campo estético não no sentido substancialista hegeliano, mas na acepção benjaminiana de um retorno e um avanço ao conceito originário de Aristóteles. No caso, partindo da percepção, dos modos da percepção e da perceptibilidade, como diria Benjamin. Qual poderia ser o contato entre forma e tempo capaz de movimentar estes conceitos? Talvez, para realizá-lo, elaboraríamos um campo específico no interior do campo não hermenêutico, compondo um segundo campo. Como exemplo de modos de pensar ou de construir específicos, recordaria o pensamento alegórico. Pensamento que é um pôr em forma através de um modo dialetizador do tempo. Afinal, como Paul de Man demonstrou, tal pensamento se caracteriza precisamente por uma dimensão temporal fundamental à sua produção. Nesse sentido, um dos impasses no campo hermenêutico heideggeriano (fruto de sua arrogância anti-intelectual coerente com a lógica de sua filosofia) não decorreria da recusa da pluralidade dos tempos?

Acrescento uma segunda observação, pois desejo saber o que você pensa a respeito. Não estou de acordo que o "caso Heidegger" constitua responsabilidade particular dos alemães, cabendo portanto a eles o desenvolvimento especial de uma crítica ao filósofo. Acreditar nisso seria incorrer, sem dúvida inconscientemente, numa conotação nacional de problemas teóricos. O "problema Heiddegger" é um problema universal. Neste contexto, importa muito o enfoque de uma crítica política ao pensamento heideggeriano, desenvolvida pelo grupo filosófico de Estrasburgo. Por exemplo, vejam-se os livros de Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique* (1987), e de Jean-Luc Nancy, *La communauté désoeuvrée* (1990), ambos publicados por Christian Bourgois Editeur.

H.U.G. – Principio pela observação final. Em verdade, meu argumento sobre Heidegger não era sério demais. Nesse sentido, estou totalmente de acordo que a tarefa de criticar Heidegger não pertence a esta ou àquela nacionalidade. Era uma frase retórica, pois o fato de ser alemão ou falar com sotaque germânico parece associar quem menciona o filósofo a determinada atitude política.

Como sua recapitulação da conferência explicita, estamos às voltas com o declínio de um paradigma. Em relação à primeira pergunta, estou totalmente de acordo que o interesse maior se encontra na distinção benjaminiana de conceitos emergéticos ou conceitos de projeção. Na segunda parte da conferência, todos os conceitos centrais eram conceitos compostos que continham, como primeiro elemento, a ideia de *emergência*. Creio que este aspecto corresponde exatamente ao que você destacava no pensamento benjaminiano.

Enfrento agora as duas perguntas mais difíceis.

A primeira relaciona-se ao problema do tempo. Quando falo de destemporalização, refiro-me de fato ao colapso do tempo histórico.

Tempo histórico: construção do tempo caracterizada por: a) uma assimetria constitutiva entre passado, presente e futuro e b) a premissa segundo a qual o tempo era necessariamente um fator de mudança, isto é, a passagem do tempo implicaria correspondente modificação nos fenômenos. Esta correlação pode ser produtivamente contestada por uma concepção filosófica diversa do tempo. A pergunta resultante: pode-se dissolver a conexão, apresentada como necessária, entre o fluxo do tempo e a inevitabilidade de mudança nos fenômenos no tempo? Em outras palavras, a pergunta persegue um conceito de tempo que permita o fluxo temporal indispensável à relação de *feedback*, sem que por força se produzam mudanças neste intervalo de tempo. Creio que um sintoma deste interesse se revela na preocupação/

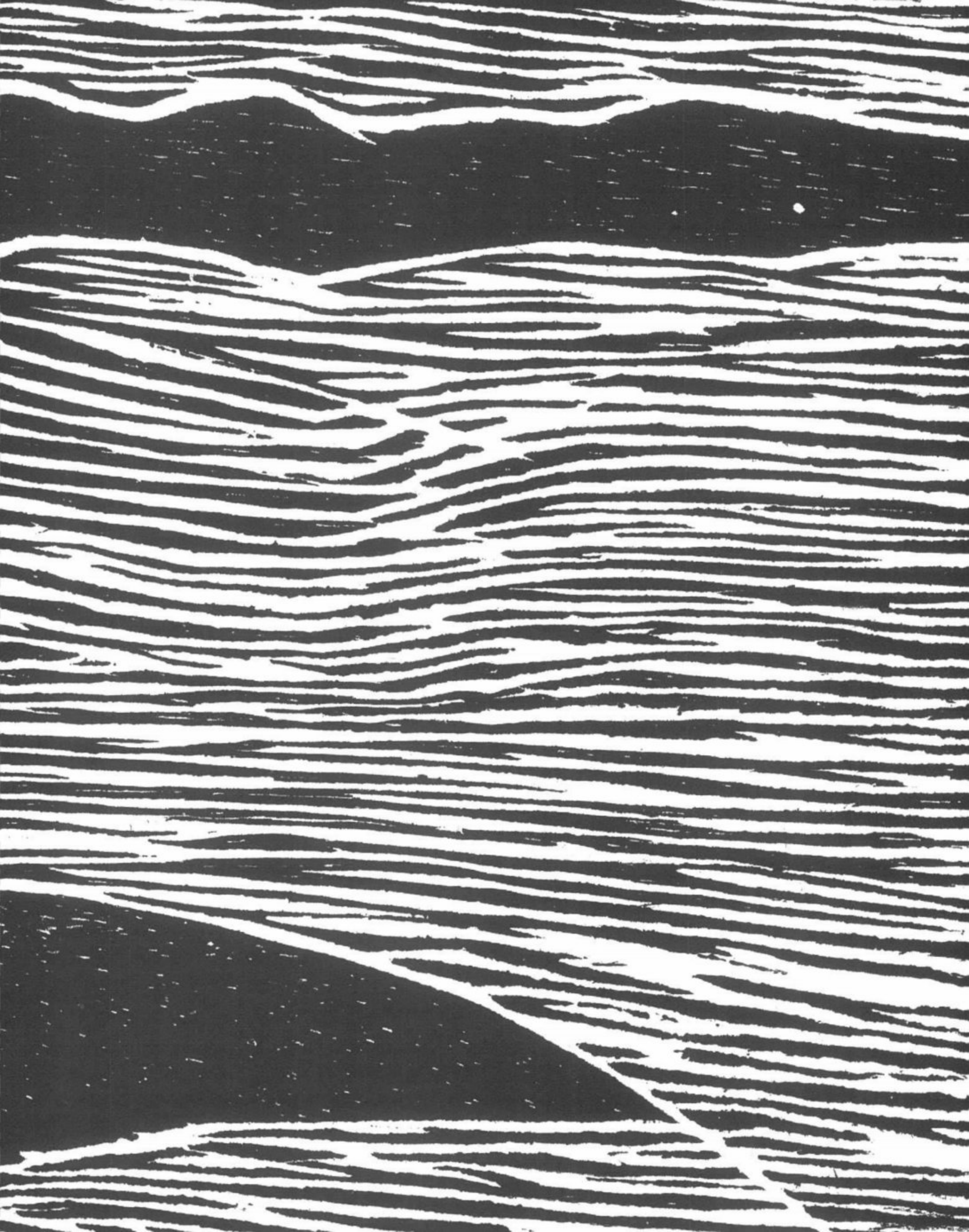
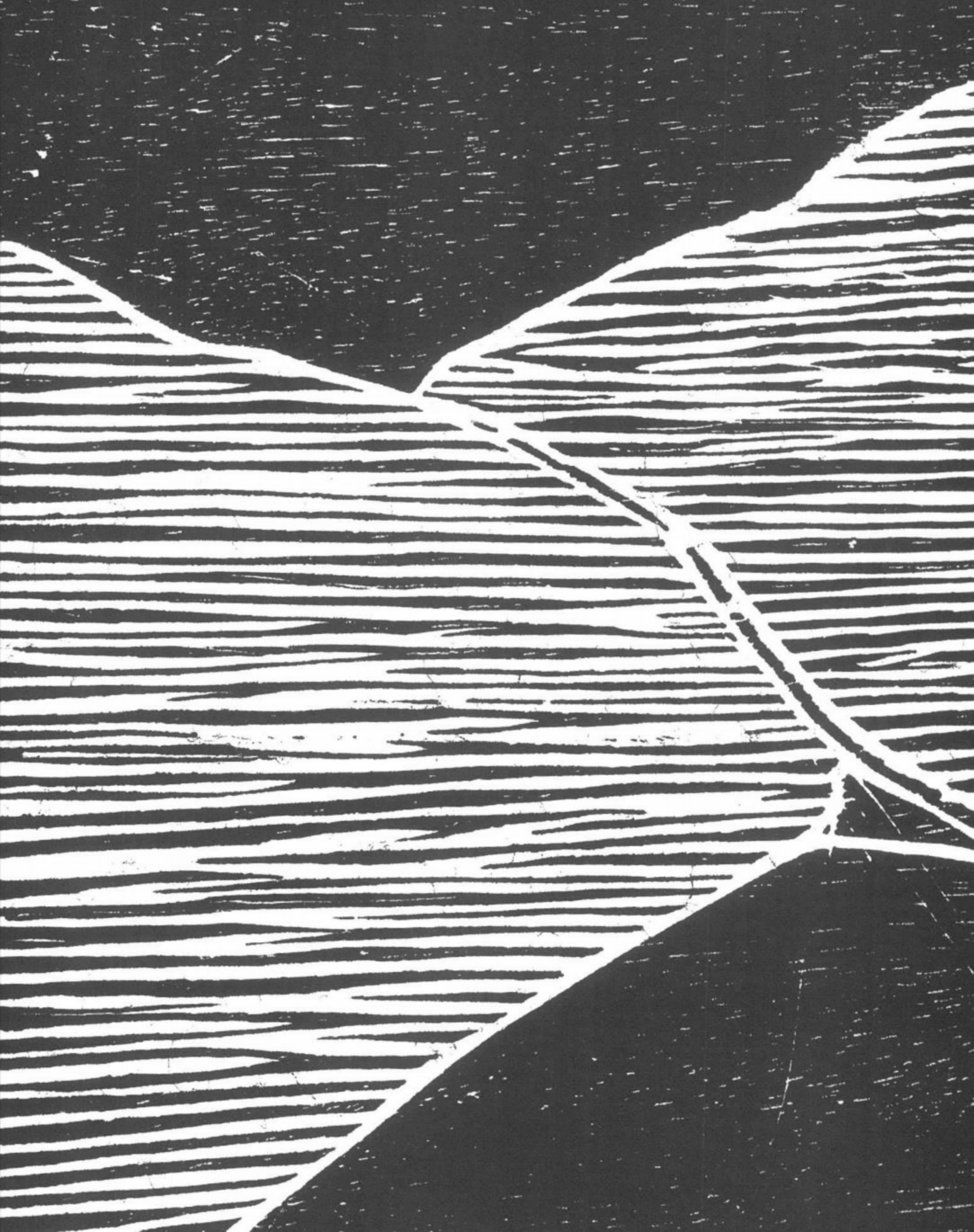
fascinação filosófica recente pela repetição. A repetição como a possibilidade de desenvolver-se um conceito de tempo cujo fluxo deixa de constituir fator inexorável de mudança. Lacan o tentou. Acredito que o emprego por parte de Benjamin do tempo messiânico pertence à mesma sintomatologia. Afinal, o tempo messiânico ao menos permite exceções à regra segundo a qual o tempo é fator necessário de mudança. Quando falo em destemporalização, pretendo, em lugar de eliminar o conceito de tempo, substituir o conceito de tempo histórico, conceito que por quatro séculos foi aceito como único. Assim, é provável que o conceito de tempo possa entrar numa heterotopologia, pois, para distintos contextos conceituais, teríamos conceitos diversos de tempo.

A outra pergunta difícil relaciona-se à estética. Principiaria a resposta com um reparo crítico. A pergunta pelo lugar da estética em um sistema pressupõe para a estética um estatuto transcendental. Deste modo, minha primeira resposta afirmaria que tal lugar não mais existe: ele tende a desaparecer. Não estou totalmente convencido desse desaparecimento, mas creio que o mesmo se aplica ao conceito de Literatura. Neste sentido, nada torna os críticos literários mais nervosos que a problematização do conceito de literatura ("pois, sem literatura, como preservar a profissão de crítico literário?"). Acredito que precisamos permanecer flexíveis para pensar a possibilidade da dissolução de noções como as de "literatura" e "conceito estético".

Uma possibilidade de responder positivamente a sua pergunta seria definir a estética como um conceito relacional, em lugar de ontologizá-la. Imagino que você concordaria com tal definição. Precisando: o que denominamos "estética" refere-se sempre a uma relacionalidade especial entre algo já institucionalizado e algo ainda-não-institucionalizado. Tal alternativa concentra a única possibilidade de desenvolver um conceito meta-histórico de estética e, aqui, um tanto na acepção de Mukarovsky. Se esta é uma possibilidade para uma definição da estética, então, a partir do esboço do campo não hermenêutico, um lugar possível da estética estaria fundado na dissolução do pensamento cuja premissa supõe um sentido desde sempre presente. Assim, por exemplo, qualquer produto que permita dissolver um sentido que já se encontre articulado ao que denominei "substância do conteúdo". Em outras palavras, qualquer articulação ou produto que autorize a passagem do sentido já articulado – como o resultado de uma acoplagem de segundo nível – a uma acoplagem de primeiro nível. Um exemplo: a forma de leitura proposta por Paul de Man. No caso, ler um texto resistindo à semântica. Nos dias atuais, uma manifestação artística definível como portadora de um efeito estético seria o grupo de

dança de Pina Bausch. Sua forma de dança apresenta precisamente um ritmo não semantizável, ou seja, desenvolve-se uma coreografia de corpos num movimento rítmico produtivo que recusa toda atribuição de sentido. Agora sua dança se encontra institucionalizada, isto é, independente do que mostre, todos se encantam. No entanto, quando sua dança ainda era uma novidade, provocava reações totalmente histéricas. Tal reação decorria não apenas da ausência de sentido, mas, sobretudo, porque esta forma artística rejeitava com agressividade qualquer doação de sentido. **P**or fim, estou sem dúvida de acordo com você no que diz respeito a Heidegger. O lugar de uma estética relacional está ausente de sua filosofia, porque nela não se valoriza essa possibilidade. Ao contrário, seu esforço objetiva fortalecer seguranças perdidas. O projeto de *Sein und Zeit* – deste modo o caracterizo em meus seminários – pretende salvar o paradigma sujeito/objeto em plena consciência da impossibilidade de fazê-lo. Neste contexto, a filosofia de Heidegger é por certo conservadora. No entanto, não somente no sentido político; conservadora porque se trata de preservar um paradigma. O que a torna mais interessante que um puro conservadorismo? Ora, tal esforço de resgate desenvolve-se na plena consciência de sua impossibilidade. O fato de Heidegger ter sido aluno de Husserl – o primeiro a desmoronar completamente o paradigma sujeito/objeto – é a razão pela qual reconheço o inegável interesse da posição de Heidegger, embora dele não possa estar mais distante. Quase sempre o esforço em realizar algo em plena ciência da impossibilidade engendra uma enorme complexidade intelectual. Esta a razão pela qual acredito que Heidegger deva ser lido.

Hans Ulrich Gumbrecht é professor na Universidade de Stanford, autor de *Production of presence:* what meaning cannot convey (Stanford University Press, 2004); *Modernização dos sentidos* (Editora 34, 1997); *Corpo e forma:* ensaios para uma crítica não-hermenêutica (Eduerj, 1998); *Materialities of communication* (Stanford Press, 1994, coautoria de K. Ludwig Pfeiffer); entre outros.

6 • RESENHAS

SIMULACRO E HISTORICIDADE

Luiz Roncari. *O cão do sertão: literatura e engajamento. Ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.

Para quem acompanha a trajetória crítica de Luiz Roncari, o aparecimento de *O cão do sertão* é um fato a se comemorar. Mas o leitor pode ser movido pela ideia de que neste novo livro de ensaios o crítico irá apresentar não mais que uma espécie de resumo do seu grande trabalho feito anteriormente, *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* – o mais inovador estudo sobre a obra de Guimarães Rosa surgido nos últimos anos. Há algo disso espalhado entre os 11 ensaios do livro, sobretudo os da primeira parte. Mas isso na verdade é muito menos do que esta obra pode oferecer.

Os ensaios foram escritos ao longo de 15 anos e de fato antecedem e testam hipóteses que seriam desenvolvidas no livro dedicado a Guimarães Rosa. Principalmente uma, de ordem teórico-metodológica: estudar formas e efeitos produzidos pela "tradição patriarcal" e suas crises (bem como *através* desta tradição e destas crises), historicamente definidas (como se pode ver, por exemplo, no ensaio "A tríade do amor perfeito no *Grande sertão*"). Mas a partir deste princípio, apenas enganadoramente simples, Roncari vai descobrindo camadas de sentido inusitadas desde Guimarães Rosa e Machado de Assis até a literatura contemporânea, passando também pelo modernismo de Oswald de Andrade e da obra vasta e pouco discutida de Marques Rebelo. Assim, este novo livro vale muito a pena de ser lido por todos aqueles que circulam entre a história, a política e a literatura para tentar compreender algo do Brasil.

Compreender o Brasil a partir da literatura e a literatura a partir do Brasil (ou melhor: de sua experiência histórica). Raramente esse princípio, tão fácil de enunciar e tão difícil de cumprir, foi realizado tão radicalmente como nestes ensaios de Roncari. Criação poética e experiência histórica não apenas se iluminam mutuamente, mas se revelam em toda a sua tensão. Há aqui ainda outra novidade crítica: o método desenvolve um *modus operandi* tomado de empréstimo também aos grande historiadores da arte (como Panofsky e Argan). Desse modo, a abordagem de Roncari é um feliz e difícil acerto com a dialética histórica apanhada em sua dimensão imagética e plástica. Disso é exemplar o momento em que, tratando de *Dom Casmurro*, o crítico descreve e analisa a presença dos retratos dos pais que decoram a sala de Bentinho e que revelam os segredos de sua educação familiar, coisa importante para se desvendar sua relação com Capitu.

O livro não é exatamente uma defesa da mimese ou do realismo literário. Isto porque muito da análise que leva em conta o princípio da compreensão do jogo do texto, da leitura atenta rente à frase, da análise "estética" (como alguns preferem dizer), está sempre presente. O autor até exagera nas desculpas que pede por correr o risco de parecer "reducionista", "historicista" etc. Seu objetivo pode ser resumido pela maneira como define a aproximação que encontrou entre Machado, Oswald, Guimarães Rosa e Marques Rebelo: "suas obras são mais realistas do que se tem suposto".

E é justamente o exercício sério e sistemático de desmistificar suposições o que esses ensaios elaboram. Na verdade, todo o livro vai contra certo "pressuposto" de que a análise histórica tem pouco a dizer à análise literária, sobretudo, por exemplo, em terrenos pouco óbvios, como a vida amorosa de sujeitos formados em "uma sociedade de extração escravista". Em Roncari, a "extração escravista" é extraída ela mesma da *forma* literária para dar sentido profundo a ela – extração sem a qual forma e vida amorosa se tornam obscuras, incompreensíveis e passíveis de serem enquadradas em esquemas idealistas, abstratos e generalizantes.

O grande exemplo, incrivelmente claro e didático, do método, das fontes críticas e hipóteses de trabalho que movem o pensamento de Luiz Roncari e

estruturam sua leitura crítico-materialista do *Grande sertão* está em "O lugar da história na obra de Guimarães Rosa". Esse ensaio parte de outro, um belo texto de juventude de Roberto Schwarz em que ele compara o livro de Rosa com a obra de Thomas Mann. Seu método crítico e suas incríveis intuições são longamente explicados por Roncari, que no final mostra exatamente a sua hipótese sobre a presença estruturante, em forma e conteúdo, do movimento da sociedade brasileira em Guimarães Rosa. Vale a pena citar um trecho que serve de resumo da novidade que Roncari nos apresenta: "é justamente isso que Guimarães Rosa parece ter querido representar no *Grande sertão...*: o drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio, que podia tudo pôr a perder" (p. 149). Um dos exemplos deste procedimento é a antológica identificação que Roncari faz da presença e da caracterização de Antonio Conselheiro e de Getúlio Vargas no *Grande sertão*, tema de ensaio cujo subtítulo, bem schwarziano, é: "As formas do autor e os caprichos da representação".

Seguindo essa trilha, o crítico configura hipóteses que são verdadeiros projetos de pesquisa. Por exemplo, a identificação das consequências da neurose tensa do amor patriarcal brasileiro, que constitui o equilíbrio de um arranjo "tripartido": a mulher-esposa, a(s) amante(s) e o amigo íntimo. Essa figuração, de fundo histórico e antropológico, que Roncari caça em Gilberto Freyre e em Roger Bastide, é elaborada em termos literários e se move por um esquema que aparece e reaparece em diferentes autores e épocas: a vida marital sem afeto, o amor e o sexo sem compromisso moral ou visibilidade pública (o destino da amante), a atenção afetiva e o derramamento de intimidades de um Eu atormentado pela "mulheres", que não se completam, relatados a um amigo íntimo, confessor de todos os dias, foco de um amor misógino e sublimadamente homossexual. Roncari nos mostra o funcionamento dessa tipologia sociológico-afetiva presente no esquema de Machado de Assis (em seu conto "Singular ocorrência"), no *Grande sertão* (a relação de Riobaldo com Nhorinhá, Otacília e com o homem-mulher-amigo-íntimo Diadorim), nos mil casos de Oswald de Andrade e na trajetória da vida moderna e urbana carioca das aventuras e tédios dos personagens de "O espelho partido", de Marques Rebelo.

Como já se viu, há um diálogo crítico muito elevado com a obra de Roberto Schwarz, especialmente na parte do livro que trata de Machado de Assis. No ensaio "Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis", Roncari sintetiza uma aguda crítica aos críticos atuais que querem tirar o contexto e o diálogo com a história das análises literárias. No caso, a crítica é dirigida aos arroubos "universalistas" do português Abel Barros Baptista, que, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, definiu a orientação teórica perseguida por nosso crítico como "o paradigma do pé atrás". Roncari responde, não sem ironia: "mas, pensei comigo, com quantos pés atrás e desconfiança não deve o crítico apreciar a literatura para não se deixar enganar pelos cantos da sereia? Entretanto, no que foi exposto na entrevista, não se observa um passo à frente no estudo da difícil relação da obra de Machado com o universo literário e cultural de que faz parte, e que vale a pena investigar" (n.1, p. 226).

Não se trata apenas de mera polêmica sobre pontos de vista distintos (muitos deles retomados e analisados ao longo dos ensaios). Roncari nos mostra em seu estudo como justamente a ideia de desconfiança e de "suspeita" é decisiva em Machado e o quanto isso tem a ver com o chão histórico no qual ele andava – desconfiadamente. Em síntese, nesse ensaio, o autor parte de uma análise do famoso conto de Edgar A. Poe (escritor que era do interesse de Machado) "A carta roubada" para desvendar o "método" de nosso escritor: como o

detetive Dupin, ele se esmera no exercício da "desconfiança" e da "inversão". Exatamente como o crítico, aliás.

Mas isso tudo pode ser visto como uma preparação. Depois de tratar do jogo entre o visível e o invisível no esquema de Machado lido à luz da "carta roubada", Roncari está pronto para dar a sua leitura de *Dom Casmurro* pautada em um peculiar uso do conceito de simulacro. O que ele retira do conceito (usado em sentido completamente distinto ao estabelecido pelo vocabulário pós-moderno) é, novamente, a elaboração literária de uma mudança histórica em processo: o "momento de transição da família patriarcal para a família burguesa no Brasil" (p. 248). São as circunstâncias dessa "transição" que tensionam certa visão de mundo (a patriarcal), mas elas não são fortes o suficiente para transformá-la por inteiro. Daí o jogo de instabilidade, dúvida e indecisão de Bentinho até a realização final que acerta de novo o passo daquilo que fora ligeiramente abalado, colocando a ordem tradicional no mesmo lugar em que estava, apesar do abalo "modernizante". A partir dessa constatação Roncari pode dizer, sem medo de errar, que o Brasil "se moderniza constantemente para ficar cada vez mais parecido consigo mesmo" – portanto, um simulacro de transformação.

Na parte final, chamada de "Literatura e Capitalismo", os dois ensaios que encerram o livro trazem a questão do contemporâneo para dentro do método crítico já elaborado. O último ensaio, "Esboço para o estudo do ponto de vista da mercadoria na literatura brasileira", traz indícios importantíssimos para se pensar aspectos decisivos da cultura contemporânea através dos novos tipos de relação mercantilizada estabelecida no sistema autor-obra-crítica e propaganda. Em "O terror na poesia de Drummond", Roncari parte de um duplo jogo de temporalidades e espacialidades. À luz dos acontecimentos ligados ao 11 de setembro norte-americano, ele propõe reler o poema de Drummond "Elegia 1938", publicado no livro *Sentimento do mundo* (1940), escrito no contexto catastrófico do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial. A partir daí, uma leitura atenta do poema, dos debates de seus principais comentadores e da situação política mundial se une à análise de representações passadas e presentes do Brasil e da modernidade norte-americana (acho especialmente interessante a maneira com que o crítico retoma "O Guesa", de Sousândrade, e sua peculiar ambientação novaiorquina), utilizando-se de Hegel e Maquiavel, de Mário de Andrade e das análises de Iumna M. Simon, para chegar a esboçar o que pode ser visto como a aporia da cultura contemporânea: "se temos alguma coisa a aprender com Drummond, com o espanto da sua consciência, é que ilhas, condomínios fechados, bombas e a força militar não bastam para conter a melancolia e a ação desesperada, nem estas definem os limites da ação poética" (p. 284).

Francisco Alambert, professor de História Social de Arte e de História Contemporânea no Departamento de História da USP.

OLHARES E ROTEIROS DE UMA VIAJANTE DO TERCEIRO MILÊNIO

Walnice Nogueira Galvão. *O tapete afegão*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli, 2008.

Que ideias movimentaram o cenário cultural na mais recente virada de século e milênio? Quais roteiros e agendas assumiram novos significados nessa época? Ainda que essas perguntas não tenham sido inspiração consciente para Walnice Nogueira Galvão, os textos agora reunidos na coletânea *O tapete afegão* (2008) mapeiam esse vasto panorama de forma muito pertinente. Pensemos na aguda contradição entre diversidade e monotonia, característica do período: de um lado, intensificou-se a consciência da diversidade, tanto no âmbito acadêmico como nas práticas sociais; de outro, cresceu a incômoda sensação de "mais do mesmo", consequência do que a autora identifica como fundamentalismo do mercado. Denunciar esse fundamentalismo sem perder de vista os matizes de cada novo desenho que se vai formando no grande tapete das manifestações culturais: eis a preocupação central da ensaísta. Lendo o livro, contempla-se a diversidade sem nenhuma monotonia, já que a escrita de Walnice passa longe dos jargões acadêmicos e revela muita ironia e bom humor.

"O fiasco do milênio", um dos poucos textos que fazem referência à virada, curiosamente soa mais antigo que os outros, porque mais datado. Seu assunto é o "*bug* do milênio", já esquecido pela maioria dos que se assustaram com seu anúncio em 1999. A ameaça da perda irrestrita de toda a memória eletrônica do planeta felizmente não se concretizou. Pode-se perguntar, então: se tanta coisa aconteceu nesse período, por que recordar justamente o que não aconteceu? Uma resposta possível é haurida no ensaio mencionado, que salta da informalidade inicial para indagações bastante profundas. Rememorar aquele fiasco ajuda a avaliar o que, segundo a autora, constituiu uma curiosa variação do milenarismo. Esse tema é caro a Walnice Galvão, cujo nome, como se sabe, é referência obrigatória quando se fala de *Os sertões* (Euclides da Cunha) ou de *Os jagunços* (Afonso Arinos) e, por extensão, do conflito protagonizado pelo messiânico Antônio Conselheiro em Canudos. Passando pelo tema do milenarismo, o artigo desemboca numa inteligente análise da culpa que acomete a humanidade por ter acumulado enorme arsenal de conhecimentos. Fica sugerido que os mitos de Prometeu e de Fausto estão constantemente à nossa espreita, em qualquer fase da história.

Mas a ameaça da *hybris* pelo excesso de conhecimento não alcança uma ensaísta de interesses tão distintos entre si. Seu raciocínio dialético consegue equilibrar-se bem entre as denúncias e certo otimismo sub-reptício. O texto que dá título ao livro revela o potencial bélico de seu discurso crítico, ao registrar que os tapetes deste milênio, ao contrário dos milenares, incorporam figuras nada paradisíacas. Em vez dos elementos da natureza, os afegãos agora tomam como motivo de tapeçaria o rifle AK-47 e outros armamentos: "Se o tapete-jardim afirmava uma positividade a muitos graus de elaboração estética e cultural, ao contrário, o tapete 'máquina-mortífera' implicaria uma perda da capacidade de imaginar e de sublimar" (p.16). Disso, a autora conclui: a modernidade, chegada tardiamente ao Afeganistão, não se fez acompanhar pela beleza. Nem por isso se deve abrir mão da busca pela mais perfeita realização estética de que os homens são capazes, seja revisitando os clássicos, como Vermeer, cujos "instantâneos da rotina da vida [...] são de uma beleza extraordinária", seja conhecendo e apreciando a produção contemporânea, privilegiada na maior parte do livro.

A divisão proposta no sumário contempla quatro partes: "Olhares", "Mulheres", "Registros" e "Roteiros". Ainda que alguns ensaios pudessem perfeitamente migrar de uma parte a outra, não é difícil perceber a motivação dos subtítulos. Os seis "Olhares" focalizam exposições (de arte chinesa, de Lasar Segall ou de divas modernas) exibidas em museus de Paris e Nova Iorque,

que a autora visitou. Os cinco "Roteiros" têm destinos concretos ou abstratos, que podem levar ao sertão na busca de manifestações de arte popular (caso do texto sobre Afonso Arinos) ou à aristocrática Oxford, para assistir a uma festa tradicional. Dão conta também de migrações impulsionadas pela busca de uma melhor condição de vida.

Entre os olhares e os roteiros, permeiam figuras femininas notáveis e registros de episódios que merecem permanecer na memória, seja como fonte de saudade ou como advertência. A mencionada expressão "denúncia" - do fundamentalismo de mercado, do belicismo - pode soar deslocada ou excessiva no âmbito da crítica de arte contemporânea, mas ela se justificará se atentarmos para a extensa trajetória intelectual da autora, que nunca se afastou de alguma espécie de militância. No artigo que fecha a coletânea, "Pensando o presente", Walnice Galvão declina sua profunda afinidade com o pensamento dos não menos combativos ensaístas Edward Said e Susan Sontag.

Escritos entre 1999 e 2007, os 29 ensaios breves foram divulgados em publicações variadas. Dão o tom do volume aqueles que foram escritos para cadernos e revistas de cultura (principalmente o *Mais!*, da *Folha de S.Paulo*, e *D. O. Leitura*, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo). Trata-se de textos de alta capacidade comunicativa, informativa, e - mais importante - "instigativa". A amplitude de interesses da autora é contrabalançada por significativa quantidade de descrição dos objetos escolhidos para análise, de forma que o leitor mais desavisado vai preparando-se, no momento mesmo da leitura, para partilhar ou não as opiniões críticas dirigidas a gatos de tão diferentes sacos. Em alguns momentos, menos felizes, a descrição não nos conduz a análise mais profunda, ou se percebe a marca negativa da velocidade das produções jornalísticas.

De coletâneas anteriormente publicadas - inclusive de *Saco de gatos* (Duas Cidades, 1976) e de *Gatos de outro saco* (Brasiliense, 1981) - retornam alguns temas recorrentes das pesquisas de Walnice, como o da donzela guerreira, em "Metamorfoses da donzela guerreira" e em "A constante Florinda". Outro assunto revisitado é a politização das artes em 1968. *Saco de gatos*, que reuniu textos escritos durante a ditadura militar, trazia uma dedicatória cifrada: "A Mariantônia, σμφαλός". Passados mais de trinta anos, a rua e a Faculdade que foram umbigo de certo mundo, muito caro à formação ideológica da autora, aparecem como o espaço do discreto ativismo da professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, primeira personagem homenageada na parte intitulada "Mulheres". Nos demais textos desse subtítulo, mulheres reais se alternam com personagens de ficção. Além de Maria Isaura e de Walnice, outras também se relacionam, ainda que de forma indireta, ao tempo-espaço da Faculdade de Filosofia da USP da rua Maria Antônia, como a operária Teresina, imortalizada em estudo de Antonio Candido. Quando se lê sobre o perfil intelectual de Gilda de Mello e Souza ("Gilda e a ciranda das artes"), percebe-se certo espelhamento entre ela e Walnice. Tal como Gilda, é conhecedora de artes plásticas, embasa seu pensamento crítico no contato com a obra concreta e frequentemente escolhe objetos inusitados de análise. Se Gilda estudou o gestual de Fred Astaire, Walnice ocupa-se ora com a comparação de três diferentes biografias de Marilyn Monroe, ora com Jackeline Kennedy e Sarah Bernardt, ambas transformadas em tema de exposição.

Quanto à literatura, o simples rol de escritores estudados já basta para evidenciar o interesse da autora pela produção de vários cantos do mundo: Isak Dinesen, Nadine Gordimer, Doris Lessing, Paulina Chiziane, Simone de Beauvoir, Hilda Hilst, Adélia Prado, Edna Saint-Vicent Millay, Sylvia Plath, Clarice Lispector, Ana Maria Machado, Pepetela, Lobo Antunes, J. M. Coetzee, André Brink. São frequentes as comparações entre obras de autores de diferentes nacionalidades, o que amplia a ideia de "roteiros". Seja ou não para abordagem da arte literária, a sucessão de artigos constitui-se em voo sobre

variados territórios; por isso, a perspectiva da viajante que nos guia ao longo da leitura merece comentário.

O olhar de viajante de Walnice Galvão é experiente porque curioso, e curioso porque experiente. Lembremos, com Octavio Ianni, que "toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as" (IANNI, 2000, p. 13)[1]. Em "Um dia em Soweto", a autora conta que precisou ultrapassar uma barreira eletrificada para ir da África do Sul a Moçambique. Antes de cruzar essa inóspita fronteira, um acaso do destino permitiu-lhe assistir a um *show* de Miriam Makeba, cantora sul-africana que ela já conhecia e admirava. O espetáculo musical aconteceu justamente em Soweto, espaço icônico das lutas contra o *apartheid*, e isso foi motivo de maior alegria para a viajante. A intelectual brasileira levara em sua bagagem, além dessa admiração, o conhecimento da literatura de Nadine Gordimer e J. M. Coetzee, "escritores brancos ativistas do melhor lado".

Além da atitude antirracista, levou também uma atitude antiturística, comportamento que talvez constitua o *topos* mais característico da literatura de viagens produzida por brasileiros na modernidade. Das "manadas Cook" de Oswald de Andrade, passando pelo Alcântara Machado de *Pathé-Baby*, para quem os turistas formavam "hordas guiadas por algum Átila de farda", chegando a Cecília Meireles, viajante por excelência, que em tantas crônicas tratou das diferenças entre turistas e viajantes, não faltam exemplos do que Walnice Galvão assim representou, ao comentar o interesse de Susan Sontag por esse mesmo assunto: "surgem observações sobre turismo, flagelo de nosso tempo, mesmo quando político e cultural, conjuntura em que os equívocos se acumulam" (p. 228). Considerar o turismo como calamidade, mais do que como a democratização das viagens, não deixa de ser uma contradição. Assim considerando, fazer turismo não significa ter maior clareza sobre a realidade dos locais visitados.

No artigo que trata da viagem à África se lê: "Quando almoçávamos em Soweto [...] chegou um ônibus inteiro só com turistas italianos. O que nos fez rir, cônscios como nos sentíamos de nossa superioridade sobre o comum dos covardes mortais de pouca imaginação." (p. 212). Descontada a ironia, ainda assim é forte a demarcação de fronteiras entre seres com e sem imaginação. Mas, assim como para Cecília Meireles, é a capacidade de ser criativo, e não algum resquício tardio de aristocracia do espírito, ou algum privilégio de celebridade "vip", que distingue profundamente os seres que se deslocam pelo mundo. Nas palavras de Cecília, ao recusar as explicações de um guia de museu: "Bem sei que não sou capaz de ver nada do que me mostrem, nem de entender nada do que me expliquem. Tudo que aprendi até hoje – se é que tenho aprendido – representa uma silenciosa conversa entre os meus olhos e os vários assuntos que se colocam diante deles, ou diante dos quais eles se colocam." (MEIRELES, 1999, p. 139).[2]

A viagem internalizada começa antes da partida, termina depois da chegada e conta com os recursos da imaginação. No caso deste *O tapete afegão*, as impressões de viajante que percorre museus ocidentais – muitas vezes para entrar em contato com o exótico mais ou menos domado do Oriente dos tempos de globalização –, bem como os textos que abordam mais diretamente o que é viajar no início do terceiro milênio, mostram como o arco construído pela erudição pode conduzir, por exemplo, da representação de um cavalo, observada em tradicional festa de saudação à primavera em Oxford, ao cavalo-marinho do bumba meu boi, tão popular e tão nacional. Esse é um exemplo singelo da tendência da autora a ultrapassar fronteiras, recriando-as por meio das comparações. Põe-se em diálogo o

1 IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

2 MEIRELES, Cecília. Os museus de Paris. *Crônicas de viagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

que se sabia e o conhecimento que se incorpora à bagagem, consideradas sempre as condições sociopolíticas em que as manifestações da cultura assumem algum sentido particular. Sobre os brasileiros que migram para os Estados Unidos ou para a Europa, ela afirma, com indisfarçada desconfiança de que essa seja uma boa opção: "Voam todos de cá para lá, encarando a história com galhardia, sem cuidar das armadilhas que os fados podem lhes preparar, imprimindo sua marca nos itinerários da demografia mundial. Os ares lhes sejam leves." ("Pelas rotas do planeta", p. 192).

Haverá de ser bem interessante algum livro de viagens que Walnice Nogueira Galvão, prolífica escritora, que lançou outros dois livros em 2008, venha a escrever no futuro. Por ora, temos estes belos ensaios que, às vezes de forma despretensiosa, nos mostram que as atrocidades do colonialismo à moda antiga ("Para não esquecer o rei Leopoldo"), revivido em época mais recente no Zaire governado por Mobutu ("Um dia em Soweto"), são figuras assustadoras no tapete da humanidade, tanto quanto o rifle afegão observado numa peça de museu em Paris. Aquela mostra já passara pela Espanha e contou com o apoio financeiro de uma fundação japonesa. Tanto a diversidade de culturas como a monotonia do suceder das disputas mais cruéis tornaram-se assunto para a viajante Walnice Galvão, nesse caso, porque o Museu Arqueológico de Cabul foi destruído por um bombardeio norte-americano: "A crueza daquela destruição blindada que despenca dos céus acarreta a perda do sentido e da função da arte, pervertendo o tapete que antes se destinava a embelezar e alegrar a vida cotidiana." (p. 16). Outro viajante, o correspondente de guerra Rubem Braga, escreveu a propósito da Segunda Guerra Mundial: "Traçam demasiadas fronteiras no chão, dividem o chão entre poucos homens, torturam o chão, conspurcam o chão. Libertem o chão!".[3] São muitas fronteiras para uma mesma humanidade, muitos desenhos perversos nesse confuso tapete que felizmente ainda é capaz de suscitar horror nos ensaístas do melhor lado.

3 BRAGA, Rubem. O chão. *Crônicas de guerra (com a FEB na Itália)*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 268.

Raquel Illescas Bueno é professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal do Paraná. Cursou Mestrado e Doutorado na USP, sob orientação de Alcides Villaça. Tem artigos publicados sobre as obras de Mário de Andrade, Cecília Meireles, Guimarães Rosa e Moacyr Scliar, entre outros, e é autora de *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony* (Academia Brasileira de Letras, 2008).

COSTA LIMA E AS VOLTAS DO "CONTROLE DO IMAGINÁRIO"

Luiz Costa Lima. *Trilogia do controle. O controle do imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor*. 3. ed., rev. Prefácio de Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

Um núcleo pequeno de ideias relativamente simples foi o que suscitou a Luiz Costa Lima o amplo esforço teórico e crítico agora reunido em *A trilogia do controle*, num só volume. O que tinha começado como uma tentativa de repensar a *mímesis* e seu abandono na modernidade conduziu, de início, à hipótese de que, desde o Renascimento, o tipo de razão triunfante no Ocidente submetera o discurso ficcional a regras estritas de legitimação, em áreas bem delimitadas da experiência social, a fim de, nos termos do autor, "domesticar" a ficção e seus potenciais efeitos disruptivos. Em seguida, verificou-se como essa vigilância se desenvolvera e se aperfeiçoara paralelamente à emergência da concepção moderna de sujeito unitário e estável. Este, por sua vez, fixara-se à sombra do primado da realidade, como referente exterior para suas representações sobre a vida e o mundo.

É difícil reconstituir o traçado original dessa espécie de ideograma dos constrangimentos do discurso ficcional nos tempos modernos, sem transmitir a impressão errada de um procedimento em linha reta, do tipo hoje quase obrigatório na academia, por ser, além de mais fácil, mais dócil diante dos mecanismos de financiamento e de seus correlatos modos de controle sobre a produção universitária no país. As balizas da pesquisa que firmou a celebridade de Costa Lima se impuseram "em processo", à medida que o autor avançava numa série de investigações aparentemente erráticas, ora mais teóricas, ora mais empíricas, por meio das quais foi abrindo o "caminho de uma questão", em território até então inexplorado. As crônicas medievais de Fernão Lopes, as narrativas românticas de Chateaubriand e Stendhal, os tratados de poética renascentistas, a ascensão do discurso historiográfico oitocentista, a consolidação do conceito moderno de "literatura" ou sua teorização pelos primeiros românticos alemães, mais as estadias exploratórias sobre as obras de Machado de Assis e Euclides da Cunha – são os principais temas diretamente envolvidos e elaborados, a contrapelo dos estímulos oficiais à especialização.

Um primeiro resultado apareceu em *O controle do imaginário* (1984, reeditado em 1989).[1] A reflexão continuou em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), cuja "Nota introdutória" esclarecia que, se o volume anterior tinha estabelecido "as premissas mais amplas", este vinha "estreitar suas malhas" e "precisar melhor seus princípios condutores".[2] O escopo inicial ressurgia agora mais alargado, com um ensaio sobre a travessia do "veto à ficção" para o Novo Mundo. O leitor então saltava do século XVI direto para o XIX e para princípios do XX, a bordo das indagações do autor sobre as relações entre literatura e sociedade na América Hispânica. A questão do sujeito ganhou um relevo maior, numa exploração dos discursos autobiográficos, bem como a da história, com o enfrentamento da obra incontornável de Erich Auerbach. No mesmo livro, destacavam-se dois capítulos mais combativos (embora não menos rigorosos do ponto de vista da argumentação, e sem concessões ao mero polemismo): um sobre a primazia da "documentalidade" na literatura, como legitimação por via de uma suposta (e restritiva) "verdade" exterior; o outro sobre o descarte de um horizonte comunicativo pelas vanguardas do século XX e seus teóricos. Ficou para um terceiro volume, *O fingidor e o censor* (1988),[3] a percepção mais nítida de que o "controle do

1 COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984; *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed., rev. e ampl. Posfácio de Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

2 COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 11.

3 COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

imaginário" tivera uma etapa inicial de cunho religioso, debaixo de garantias oferecidas pelo Estado absolutista, para em seguida passar a ser dirigido pelo paradigma da ciência. É significativo que o mesmo livro, depois de uma longa discussão da razão iluminista, especialmente a partir do legado de Diderot, desloque-se para um extremo oposto da modernidade, ao se debruçar sobre a obra de Jorge Luis Borges, a qual permitiria ao teórico vislumbrar uma derradeira reviravolta, com a possibilidade surpreendente de uma ficção que se emancipa só para – recaindo na vocação controladora do Ocidente – tornar-se ela própria a fonte de um novo controle, instalador do texto como máquina autônoma e automática de significações. No último capítulo, o autor discutia o desconstrucionismo de Jacques Derrida e buscava saídas originais para seus impasses.

Só então Costa Lima pôde verificar que tinha completado o tríptico que agora ressurge em volume único, revisto e rearranjado quase vinte anos depois da segunda edição do livro inaugural da sequência. Este, em 1989, vinha acrescentado de um "Pós-escrito", com "uma espécie de mapa compreensivo dos capítulos dos três livros",[4] o qual ia descobrindo as afinidades e os pontos de contato entre tantas empreitadas, de maneira a descrever três subconjuntos (a poetologia do Renascimento e o controle religioso; o Iluminismo e o controle científico; e a situação contemporânea) e duas orientações gerais (os capítulos de ordem teórica e os de caráter monográfico). A terceira edição reunida faz remanejamentos que seguem algumas indicações do "mapa": em *Sociedade e discurso ficcional*, o capítulo "Literatura e sociedade na América Hispânica" passa a ser seguido por "Conquista e controle na América Hispânica", que antes pertencia a *O fingidor e o censor*; este, em troca, ganha dois capítulos que antes apareciam no livro anterior, sobre Auerbach e sobre as vanguardas do século XX. Dois textos foram suprimidos: de *O controle do imaginário*, o ensaio sobre Euclides da Cunha (tema desenvolvido mais extensivamente pelo autor em outro livro, *Terra ignota*);[5] de *O fingidor e o censor*, a discussão já ultrapassada sobre Derrida.

Hoje, é impossível reler a *Trilogia do controle* desconsiderando a enorme produção posterior de Costa Lima, continuada em livros como *Limites da voz* (1993), *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) e *História. Ficção. Literatura* (2006).[6] Em cada um deles, é como se o autor ainda trilhasse o "mapa" do *Controle*, aprofundando-se em vias antes abertas pela sua virada decisiva dos anos 1980, mas extrapolando suas conclusões iniciais e levando-as a uma complexidade sempre maior. "Em tudo que tenho feito", afirma ele numa nova "Nota introdutória", "continuam centralmente presentes as questões da *mímesis* e do controle, mesmo que tenha o cuidado em não reduzir meus interesses a elas".[7] O movimento teórico de Costa Lima – já é possível afirmá-lo – desenvolve-se de um modo topológico, não linear. A observação não deixa de ser pertinente, num sentido muito claro: não seria obedecendo à linearidade característica dos tempos modernos que o autor chegaria a desnudá-los de maneira tão flagrante e inesperada, não só quanto à vigilância que impuseram à ficção, mas também quanto ao empenho em estabilizar a imagem do sujeito autocentrado e firmar o primado dos fatos incontestáveis e da ciência.

Entretanto, pode-se localizar um ponto de partida específico na questão da *mímesis* muito cedo reproposta por Costa Lima, não como reprodução de semelhança, e sim como "produção de diferença" a ser

4 COSTA LIMA, Luiz. Pós-escrito à 2. edição. *In*: *O controle do imaginário*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1989, p. 269.

5 COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota. A construção de* Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

6 COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz. Montaigne, Schlegel, Kafka*. 2. ed., rev. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, 2 v; Rio de Janeiro: Topbooks, 2005; *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

7 COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 21.

inscrita num horizonte de expectativas socio-historicamente demarcadas, que a põe em ação efetivamente. Tal foi o viés adotado pelo autor já antes de *O controle do imaginário*, em *Mímesis e modernidade* (1980)[8] – que vem a ser um primeiro trabalho de fôlego realizado sob o impacto de sua aproximação aos teóricos alemães das estéticas da recepção e do efeito (mais notadamente Wolfgang Iser), depois de abandonar seu anterior alinhamento estruturalista. A nova vizinhança teórica marcou em definitivo a contribuição de Costa Lima dentro do variado campo do pós-estruturalismo; sua maior originalidade está sem dúvida fundada na reproposição da *mímesis* e na decorrente hipótese do "controle do imaginário", mas é a ascendência da teoria do efeito recepcional que o afasta de influências cada vez mais fortes, como as de Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Não sendo um reacionário, e sabendo reconhecer a importância desses pensadores dentro do seu universo de preocupações (sobretudo quanto à constituição do sujeito), Costa Lima aparece diante deles como uma voz destoante. A divergência fica mais clara e se desenvolve de modo mais aprofundado em *Mímesis: desafio ao pensamento*, em que o autor formula conceitos próprios de "sujeito fraturado" (por oposição ao unitário, propagado pelos tempos modernos) e de "representação-efeito" (por oposição à noção de representação como reprodução de um referente exterior, sob o comando do sujeito autocentrado). Não é aqui o espaço para uma descrição pormenorizada dessa argumentação, mas pode ser o bastante dizer que a "representação-efeito" atualiza, dentro de um horizonte de expectativas intersubjetivo, a "diferença sobre um fundo de semelhança" produzida pela *mímesis*, que assim se acrescenta ao mundo. Seria impraticável elaborar essa tese sem levantar objeções àquilo que o autor denomina a "estética antirrepresentacional" de Deleuze.[9] O tema principal da crítica – muito pouco difundida, já que os estudos literários no Brasil permanecem um tanto amarrados ao paradigma documentalista do extremo oposto – é a relação entre linguagem e realidade, para a qual Costa Lima rejeita qualquer solução simplificadora. "Considerar a realidade um *flatus vocis* ou um subproduto da linguagem equivale a simplesmente inverter o determinismo cientificista do século XIX", argumenta o teórico.[10] Daí seu desconforto com a "intransitividade" da "lógica da sensação" postulada por Deleuze. A *mímesis* "de mão dupla" reproposta por Costa Lima[11] requer a partilha de um mundo comum, não para ser espelhado, mas sobre o qual possa atuar (sendo precisamente tal atuação o objeto mais específico do "controle do imaginário"). É desde um ângulo que privilegia o recepcional e a efetividade que o autor pôde esboçar uma alternativa "transitiva", embora nunca meramente referencial nem subordinada a nenhum primado do real; por exemplo, ao dizer que a *mímesis* "envolve mais do que percepta",[12] ou, sobre o efeito de verossimilhança, que "algo ali capta o real".[13]

Relendo então a *Trilogia* na ciência do que veio depois e tão de dentro dela se gerou, é intrigante que o remanejamento de capítulos tenha deixado por último exatamente aquele que contém uma primeira versão da crítica de Costa Lima a Deleuze, quando o teórico brasileiro se baseava em André Green e no conceito de "psicose branca" para argumentar que "a interdição das representações termina comprometendo a própria existência do sujeito, ao torná-lo incapaz de elaborar a alteridade",[14] ou ainda – num lance

8 COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade (Formas das sombras)*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; 2. ed. atual. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

9 Cf. COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*, op. cit., p. 329-64.

10 Ibidem, p. 246.

11 Ibidem, p. 11, 25 e 328.

12 Ibidem, p. 350.

13 COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*, op. cit., p. 228.

14 COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*, op. cit., p. 803.

lamentavelmente profético – que o descarte da representação poderia "dar armas para o elogio de uma sociedade em que a ausência do 'eu' individualizado apenas corresponde a uma massa amorfa de conjuntos catalogados, de vozes eletronicamente estimuladas".[15] Que significaria a decisão de encerrar assim a nova edição da *Trilogia*? Seria uma tentativa de submeter sua dispersão topológica a uma linha reta, incorrendo numa espécie de teleologia que apontasse para as obras posteriores? Uma palavra basta para nos desviar dessa hipótese e nos atirar de novo à topologia do "mapa": *obsessão*. Foi acrescentada à frase final do ensaio (que passou a ser a frase final da obra inteira): "(...) obsessão e muito de cegueira são exigidos para que se navegue contra a corrente".[16] É agora um eco da frase inicial da trilogia, interrogativa: "Que fazer se, no curso da vida, uma questão nos envolve e obseda?" Obsedar, obcecar (cegar), virar obsessão – estamos na zona do assédio. Em vez da linha reta, a coincidência de termos nos faz pensar em ciclo – no retorno ao ponto de partida, rumo a novos recomeços e a outros horizontes. Obcecado, o teórico não pode resistir a "tatear" ao redor, avançando em volta. Tal procedimento, ao contrário de alguma estratégia pensada de antemão, também envolveu muito de circunstancial, por um lado, e muito de existencial, por outro. É o que se conclui do relato que faz o próprio autor acerca de seus trajetos intelectuais, na nova "Nota introdutória" da *Trilogia*: "É provável que muitas existências tracem uma linha reta ou quase sem desvios. Não foi o que se deu com a minha".[17]

Costa Lima não é de jeito nenhum amigo dos caminhos retilíneos, como fica evidente no seu texto sobre a "domesticação do ficcional": "Em nosso viver pragmático", afirma, "tendemos a *congelar* a mobilidade do 'eu', procuramos enrijecer a dispersão de nossas pulsões, exercemos tal censura que, quando temos êxito – e que êxito infeliz! – nos tornamos homens *retos*".[18] As voltas do "controle do imaginário", assim, continuam produzindo desvios e ramificações, quando menos como uma atividade vital e sempre revigorante no trabalho de um teórico que já definiu a velhice como "a repentina percepção de que é reto o caminho".[19]

Sérgio Alcides (Rio de Janeiro, 1967) é doutor em História Social (USP) e mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ); autor de *Estes penhascos:* Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (São Paulo: Hucitec, Col. Estudos Históricos, 2003), e professor convidado do Curso de Especialização em Cultura e Arte Barroca do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, da Universidade Federal de Ouro Preto (IFAC, UFOP).

15 Ibidem, p. 804.
16 Ibidem, p. 812.
17 Ibidem, p. 17.
18 Ibidem, p. 452, grifos do autor.
19 COSTA LIMA, *Mímesis:* desafio ao pensamento, op. cit., p. 11.

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:
Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840 e-mail teresalb@usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas, 4 palavras-chave, *abstract* e *keywords*. Pede-se que o autor encaminhe breve nota biográfica indicando nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em arquivo eletrônico, por *e-mail*, na seguinte configuração: *Windows 98* ou superior, fonte *Times* 12, espaço 1,5, máximo de 15 páginas [30.000 caracteres com espaço]. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir em itálico. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Endereço para correspondência
Address for correspondence
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 – Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840
e-mail teresalb@usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Texto da capa Rubem Fonseca. H. S. M Cormorant em Paranaguá. *Contos reunidos* (Companhia das Letras, 1994).
Preparação Carmen Simões
Revisão e normatização Arlindo Rebechi Jr., Elizabeth Cardoso, Ieda Lebensztayn, Maria Claudete de S. Oliveira, Maria Salete Mignoni, Pedro Renato Martins e Ricardo Carvalho.
Revisão das provas Barbara Mastrobuono, Bia Lopes, Cilaine Alves Cunha e Ieda Lebensztayn.
Projeto gráfico Elaine Ramos
Capa e composição Jussara Fino
Desenhos Grupo Xiloceasa (Débora Thais Araújo, Francielio Aparecido, Igor dos Santos, Marinara Cassiana, Moisés Edgar, Vitor Valentino e Wesley Ferreira Lima)
Formato 20,5 x 25,5 cm
Tipografia Minion Pro e Myriad Pro
Papel Offset 90 g/m²
Número de páginas 432
Tiragem 1.000

Ctp, impressão e acabamento
Bartira Gráfica e Editora S.A.

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
Tel. Fax. [55 11] 3816.6777
editora34@editora34.com.br